

Lorena Antezana Barrios¹

Las imágenes de la discordia

Resumen

A 40 años del golpe de Estado en Chile, en un clima preeleccionario marcado por distintas manifestaciones de descontento social, de crítica masiva al quehacer de la política institucional y de malestar con la democracia representativa, la televisión, quizás también haciéndose cargo de las ausencias programáticas en periodos previos, presentó nuevas propuestas en géneros de ficción y de realidad acerca del tema.

Nos interesan particularmente las series *Los Archivos del Cardenal* (transmitida por Televisión Nacional de Chile -TVN), *Ecos del desierto* (Chilevisión), *No* (TVN) y algunos capítulos de la primera de este tipo *Los 80's* (Canal 13) puesto que, al ser productos ficcionales, llegan a públicos más amplios, especialmente a jóvenes, quienes no necesariamente están al tanto de los hechos reales que, en muchos casos, están a la base de estos relatos.

Las reacciones de los telespectadores fueron diversas: algunas apoyando este tipo de producciones y otras criticando las mismas al considerar que, con este tipo de emisiones se volvían a abrir las heridas de un país que está trabajando por superar estos hechos traumáticos. Estas y otras respuestas de los telespectadores nos hacen preguntarnos: ¿Qué elementos están en el origen de estas preocupaciones? ¿Cuál es el potencial “peligro” de estos productos mediáticos? ¿De qué manera estás “representaciones” –aunque ficcionales algunas- se vinculan con la memoria histórica del país? y ¿por qué estos 40 años parecen haber sido más “sentidos” que en conmemoraciones anteriores?

Palabras clave

Televisión, ficción, series, dictadura, democracia.

Abstract

Forty years after the coup d'etat in Chile, the pre-election climate in the country was marked by various manifestations of social unrest, widespread criticism of political institutions, and discontent with representative democracy. In this context television, perhaps taking responsibility for its programmatic silence until then, presented new fictional and reality-based programs on the coup and subsequent dictatorship.

We are particularly interested in the series "The Cardinal's Files" (broadcast on National Television of Chile, TVN), "Desert Echos" (Chilevisión), "No" (TVN) and some episodes of the first program of this type, "The 80s" (Canal 13). This is because as fictional

¹Académica – Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile. Doctora en Información y Comunicación de la Universidad Católica de Lovaina – Magíster en Comunicación Social, Licenciada en Comunicación y Periodista de la Universidad de Chile. Actualmente coordina el Magíster en Comunicación Política de esta misma casa de estudios.

programs they appeal to a wider audience, particularly among young people, who aren't necessarily aware of the actual events that in many cases are the basis of the storylines. Reaction among television viewers to these programs varied. Some expressed support for these productions while others criticized them, reasoning that such programs would re-open the wounds of a country trying to overcome the traumatic events of the past. These and other responses from television viewers lead us to ask: What elements are the basis for such concerns? What is the potential "danger" of these media products? How are these "representations," though fictional, linked to the country's historical memory? Why does the 40th anniversary of the coup appear to have more "meaning" than previous commemorations?

Key words

Television, fiction, series, dictatorship, democracy.

“Estas son las imágenes que hemos dejado impresas en la memoria del país: sus huellas digitales. Sobre estas imágenes vivas nadie dejará caer un manto de olvido. Estas imágenes resisten porque no pueden morir” (Corporación AFDD, 1997: 7)

Introducción

En octubre de 1990 el avión que me traía de Europa toca suelo chileno. La “alegría” (como decía el eslogan de la campaña del NO), ya había llegado a un Chile que contaba con el primer presidente elegido democráticamente —en diciembre de 1989— después de la dictadura, el demócrata cristiano Patricio Aylwin. Mi hermano y mi padre, que habían regresado de Bolivia unos meses antes, me esperaban allí y a pesar del gusto de verlos, mil preguntas me atormentaban.

Ya la historia de la “sangre gitana” que tenía mi familia y que explicaba la dispersión de la misma en el mundo no me parecía tan creíble. Fragmentos de historias diversas daban vueltas en mi cabeza, como imágenes de un gran rompecabezas que no terminaba de armar. Con mis tíos en Europa había recogido otros detalles. Me habían llamado la atención los nombres con los que sus amigos los llamaban (que no eran aquellos que legalmente les habían puesto), me habían contado cómo llegaron a su destino actual después de largos periplos y muchas escalas, y por qué habían tenido que salir de Chile. Mis recuerdos de infancia no calzaban con esta información, al menos no todos.

Estos relatos fragmentarios se cruzaban con las imágenes de mis pesadillas de la infancia: brujas verdes que tenían encerrados a mi papá y a mi hermano en un huevo gigante a los que vigilaban volando en sus escobas y mi tía y yo tratando de encontrarlos; monstruos verdes que salían del closet y que rodeaban la cuna de mi hermano impidiendo que me acercara a él; guerrilleros (vestidos de verde) que se llevaban a un novio al que yo buscaba y así. Escribiendo estos sueños descubría patrones comunes y nuevas dudas surgían.

Al momento del golpe de Estado yo tenía dos años. Por tanto, soy de la generación que creció en dictadura, a dentro del país y otra afuera. Ninguno de nosotros tuvo la posibilidad de elegir. Fuimos clasificados en algún momento como los que “no están ni allí”, luego vino la “generación x” y otras más hasta llegar a la de los “pingüinos” (2006) y a la generación de 2011, marcada por las movilizaciones estudiantiles y un nuevo interés por participar activamente de los procesos sociales y políticos del país. Es así como en 2013 tres² de los que fueron dirigentes estudiantiles universitarios son elegidos diputados por distintos distritos.

Ese mismo año se recordaron los 40 años del golpe de Estado y esta vez, a diferencia de conmemoraciones anteriores, la fecha no pasó desapercibida por la población al asumir la televisión, esta vez, un papel mucho más activo. Ya la conmemoración de los 30 años había generado impacto en la escena pública, pero en esta ocasión, fuera de las clásicas romerías al cementerio general, los informes especiales desarrollados en revistas y canales de

² Nos referimos a Camila Vallejo Dowling, Diputada Por La Florida; Giorgio Jackson Drago, Diputado por Santiago Centro y Gabriel Boric Font, Diputado por el distrito electoral N° 60 (Región de Magallanes y de la Antártica Chilena).

televisión, los actos públicos y discursos característicos de décadas anteriores, las repercusiones mediáticas fueron mayores.

En este contexto me pregunto: ¿Por qué pareciera que estos 40 años fueron más “sentidos” por los chilenos en general? ¿Por qué ahora salen nuevamente a la luz las heridas que el tiempo evidentemente no ha podido borrar? Y tengo la impresión de que existen varias respuestas posibles, conectadas entre sí, que estarán a la base de este ensayo:

Primero: porque la conmemoración de los cuarenta años del golpe encuentra a tres generaciones adultas compartiendo un territorio común, pero con un imaginario de país que no necesariamente es el mismo y que, en muchos casos, se enfrenta.

Segundo: porque el papel desempeñado por los medios de comunicación en general, y por la televisión en específico, marcó una diferencia con conmemoraciones anteriores. Nuevos formatos y nuevas propuestas narrativas provenientes de la ficción, cuyo eje temático central fue la dictadura, se ofrecieron a los telespectadores con gran éxito de audiencia.

Tercero: por tratarse de un año de elecciones presidenciales en el país, en el que se enfrentaron, como candidatas dos hijas de generales que jugaron un papel importante, desde distintas posiciones –a favor y en contra de la dictadura- 40 años atrás.

Cuarto: porque la discusión se traslada desde la condena a la violación de derechos humanos a la ilegitimidad del golpe de Estado en sí mismo.

Las dos primeras premisas serán el eje central de este texto puesto que, a mi juicio, serían dos de las principales dificultades de este periodo y, por tanto, de los desafíos más demandantes en la actual coyuntura democrática, fundamentalmente a nivel político. Las dos finales operarán como contexto del análisis que realizaremos.

El énfasis del ensayo estará puesto en la discusión sobre la memoria social del periodo histórico vinculado con la dictadura que construyen los telespectadores, a partir del corpus de programas televisivos fundamentalmente ficcionales, emitidos por la televisión el 2013. La relación entre la televisión y sus audiencias podría estar a la base de la comprensión de una sociedad como la nuestra en la que la construcción de imaginarios sociales y de memoria colectiva está indisolublemente vinculada al quehacer de los medios de comunicación que, “[...] ayudan a la construcción del tejido de representaciones sociales pero sobre todo a las identidades de sus públicos y del lazo social que construyen”. (Escudero, 2005: 172)

Ahora bien, ¿por qué la televisión habría jugado un papel tan relevante? Porque, a pesar de la irrupción de Internet, sigue siendo el medio de comunicación más importante –por cantidad y diversificación de audiencia- a la hora de masificar las imágenes del golpe de Estado, imágenes que a su vez van configurando una memoria social, recuerdos compartidos, lo que Landsberg (2004) llama “memorias prostéticas”, es decir basadas en medios de comunicación. Muchas de las imágenes del golpe de Estado captadas en su momento por cineastas, fotógrafos y camarógrafos, son mostradas recién ahora en documentales, películas y programas ficcionales en televisión.

¿Por qué las imágenes? Porque, a pesar del gran número de libros, artículos y testimonios que han sido escritos acerca del quiebre de la democracia y los años de represión y de miedo, la circulación y lectura de los mismos es bastante reducida, por precio y por capital cultural. La letra, además, genera una distancia emocional que la imagen revierte, por lo que, incluso siendo ficción, estas últimas son capaces de generar mayor empatía o rechazo. Y también porque algunas de estas experiencias son tan duras que se callan y “la fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento no existe sino por su representación” (Ranciere, 2010: 93). Y porque ante el horror, cuando “[...] no hay palabras para las experiencias profundas” (Steiner, 1994: 83) las imágenes prestan apoyo.

Pero no solamente eso. Las imágenes también sirven para facilitar la comprensión de acontecimientos complejos al simplificarlos. No es casual que éstas hayan sido utilizadas por la Iglesia en su momento para la difusión de sus doctrinas, “para instruir a los analfabetos; para que el misterio de la encarnación y los ejemplos de los santos [pudieran] imprimirse eficazmente en la memoria con su representación, y para suscitar emociones de modo más eficaz que a través del oído” (Gubern, 1996: 60). De esta manera, “controlar” las imágenes implicaba también ocultar y esconder lo que no se quería mostrar, por tanto, “[...] la imagen es aquí el ojo de la historia por su tenaz vocación de hacer visible. Pero también [...] está en el ojo de la historia: en una zona muy local, en un momento de suspense visual, como se dice del ojo de un ciclón [...]” (Didi-Huberman, 2004: 67) en el centro de los recuerdos de los y las chilenos y chilenas de dos de las tres generaciones ya señaladas.

Basaremos nuestra reflexión principalmente en las imágenes ficcionales de las series y miniseries chilenas transmitidas por los canales abiertos durante el 2013: *Los Archivos del Cardenal* (transmitida por Televisión Nacional de Chile -TVN), *Ecos del desierto* (Chilevisión), *No* (TVN) y en la primera serie que ambienta la época y dedica algunos capítulos a la dictadura: *Los 80's* (transmitida por el Canal 13), haciendo referencia también a películas de gran difusión como *Machuca*, a algunos documentales y fotografías de gran circulación. Esto pues estas series, a través de distintos mecanismos, utilizan imágenes que provienen de otras fuentes y que ya han circulado antes, para ambientar, recrear y, de alguna manera, ejerciendo una función de ancla epocal de las narraciones.

Por esta misma razón, vincularemos el análisis de las narraciones ficcionales televisivas con las investigaciones que están a la base de los libretos de las series –contexto de producción- y las relacionaremos con otros programas televisivos: de corte documental, como *Chile, las imágenes prohibidas*; de conversación; además de notas de prensa y páginas web. Esto puesto que el consumo televisivo es parte de un proceso mayor en el que los telespectadores dialogan con un contexto, con otros textos que son parte de la misma programación televisiva, con otros productos mediáticos y con sus propias experiencias y conocimientos individuales, es decir con sus recuerdos.

Es así como “[...] todo producto audiovisual que configura fuente de la historia y que es proyectado en los distintos soportes que están al alcance de los espectadores y usuarios de las nuevas tecnologías, conforma un aprendizaje y reflexión para la comprensión de las construcciones sociales que llevan a cabo las comunidades colectivas” (Chamorro, 2014: 145) y he ahí el “peligro” vislumbrado por algunos sectores de nuestra sociedad ante estas imágenes, aunque fueran ficcionales, en televisión.

Muchas de las imágenes presentadas en estas series son sólo recreaciones y, por tanto, su distancia con los acontecimientos que relatan es aún más lejana. Sin embargo, no existen grandes diferencias en su recepción en relación con las imágenes de corte documental que también son parte de otras producciones. Quizás el impacto de estas imágenes se deba más bien a la novedad de “ver” estos relatos en formatos ficcionales, puesto que “la falta de un tratamiento transparente de los hechos ocurridos durante la dictadura tejió un velo sobre esa parte de la Historia para la gran mayoría de los habitantes de Chile, quienes recibiendo la información filtrada por los medios de comunicación y a merced de las órdenes del gobierno militar [...]” (Castillo et al., 2012: 673), lo que impidió que gran parte de la población conociera muchos de estos acontecimientos en el periodo en que éstos ocurrieron. Verlos ahora, tras 40 años, en el marco de relatos épicos, protagonizados por actores reconocibles y reconocidos en televisión, activó los recuerdos individuales en un marco común ofrecido por las imágenes que, al aparecer en un contexto ficcional, exacerbó la emocionalidad de los telespectadores.

En los relatos visuales presentados por la televisión en el año de la conmemoración del golpe de Estado, la realidad y la ficción se entrelazan constantemente. Personajes y personas, lugares y episodios “reales” junto a situaciones que no lo son. Situaciones dramáticas, cómicas, complejas y divertidas; el relato épico y heroico junto al relato de la vida cotidiana. La gran Historia como marco de los devenires de esas otras pequeñas. Más que fechas, lugares y nombres concretos, se presentan a los telespectadores otras situaciones fácilmente generalizables, lo que facilita la identificación y la empatía. Acontecimientos ficcionales, pero en los que no es tan difícil reconocer los eventos reales que estarían en la base. Por ejemplo, en el caso de la serie *Los Archivos del Cardenal* que deja claro que “a lo largo de sus doce capítulos, [...] no busca ser un documental fidedigno o una pieza histórica. Es, como sus creadores lo han planteado, una recreación dramática, con personajes ficticios y una trama orientada a captar al gran público. Sin embargo, tampoco es un desvarío sin trazas de realidad” (Insunza; Ortega, 2011:12).

Los nuevos formatos narrativos que se utilizaron en televisión habrían permitido un consumo masivo claramente superior a la recepción de emisiones de realidad y mitos como “lo que aparece en televisión es noticia”, “las imágenes traducen lo real”, “una imagen vale más que mil palabras” cobran fuerza y, por cierto, agudizan las tensiones y generan polémicas, pasto seco para el trabajo de los otros medios. Esto pues, como ya lo hemos señalado, “[...] ya sea que se trate de un producto histórico-real o no histórico-ficticio, *ambos perviven en la esfera pública como narraciones*” (Cárdenas, 2012: 663, énfasis original) y por tanto generan adhesión o rechazo dependiendo del lugar específico desde donde se los mire.

Pero no sólo eso. Gran parte del impacto público que generaron estas series se debe a los comentarios y reacciones de la audiencia reflejados en blogs y en otras redes sociales, las que a su vez generaron respuestas y coberturas especiales en los medios de comunicación tradicionales. Esto pues “la interacción que los usuarios desarrollan en las redes sociales para comentar piezas de corte histórico, el valor de hablar, recordar y/o evocar lo que el tiempo ha dejado en la memoria, configura una matriz de datos en el espacio virtual no menor” (Chamorro, 2014: 144) que, en un efecto bola de nieve, va invitando a más personas a mirar estos programas. Entonces mientras unos fueron convocados por las series

otros lo que hicieron fue participar de las discusiones, sin necesariamente haberlas visto, y lo hicieron desde sus propios prejuicios y conocimientos previos. Informados o no, todas estas discusiones generaron un clima social donde las tensiones se hicieron más evidentes que en años y conmemoraciones anteriores.

La producción de ficciones de corte histórico no es nueva en televisión. Las teleseries de época ya habían llamado la atención de las audiencias mucho antes, lo mismo que actualmente hacen las miniseries y series. En todas las “datos históricos [...] funcionan no sólo como una estrategia de ofrecimiento de verosimilitud, sino también como elemento de veracidad” (Clarembaux citado por Chamorro, 2014: 150). En general las series “históricas” permiten “comprender la historia [y] comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis, aceptable, como congruente con los episodios reunidos” (Ricoeur, 2006: 134), y también coherente para responder al dispositivo audiovisual en el que está construido.

En el caso de *Los Archivos del Cardenal*, por ejemplo, la imagen de lo real no fue la imagen de archivo “sino la elaboración de un relato que permite una presencia subrepticia (pero desenmascarada) de la historia” (Palacios, 2014), mientras que en *Los 80* y en *Nosi* se utilizaron imágenes de archivo. Ambos modos de vincularse con la historia fueron uno de los recursos de las series chilenas a las que nos referimos que funcionaron como un gancho que atrapó al receptor invitándolo a recordar –en el caso de audiencias que vivieron en esa época- y a contextualizar e informarse –en el caso de aquellas que no lo hicieron-, o simplemente a entretenerse.

Los formatos narrativos serializados permitieron también el tratamiento de lo intolerable pues en la ficción se matiza un poco la crudeza de algunos acontecimientos –como las torturas- y el pretexto de la ficción permite una vía de escape que aparece como una alternativa válida para soportar el horror, se puede “revivir la tragedia. Pero también sabemos que ha ocurrido” (Carlón, 2008: 84). Por otra parte, la utilización de esquemas y estrategias destinados a perdurar en el tiempo, lograron fidelizar a las audiencias y por tanto responder a las lógicas de autofinanciamiento que exige el mercado de la televisión en Chile y además “constituyen una herramienta sumamente apropiada para el estudio de los discursos sobre el pasado que se escriben desde el presente” (Castillo et al., 2012: 667).

Estos relatos televisivos, junto a otros de distinta índole, van configurando un cierto sentido común que “es antes que nada una comunidad de datos sensibles: cosas cuya visibilidad se supone que es compartible por todos, modos de percepción de esas cosas y de las significaciones igualmente compartibles que les son conferidas” (Ranciere, 2010: 102) por lo que, los relatos de ficción no sólo cuentan historias sino que establecen y proponen nuevas relaciones, construyen comunidad, en la ilusión de recomposición de lazos sociales tanto tiempo suspendidos en Chile. Claro que estos vínculos no son generales, son propios de grupos específicos que tienen algo en común.

Queremos enfatizar con esto que el visionado de estas series no solo se trata de la actividad individual de un telespectador frente al televisor, puesto que los hábitos de consumo actuales impiden separar este proceso de la vida cotidiana. Así “[...] la recepción televisiva se inserta en los diversos ritmos diarios de los habitantes del hogar, y la conexión con los estados de ánimo y emociones que acompañan sus actividades” (Fuenzalida, 2007: 14), y

además los telespectadores leen estos productos en su conjunto, es decir, vinculando los acontecimientos narrados con otras emisiones mediáticas y por tanto “completando” lo que no está, vinculando la ficción con los programas acerca de hechos reales, reconociendo lugares, personas y organizando nuevamente los relatos alguna vez escuchados. Sobre todo en el caso de los telespectadores más jóvenes que tienden a realizar varias tareas a la vez (Phillipi, 2014).

Estas series pueden ser leídas como episodios didácticos (cuyo énfasis varía de acuerdo al público ideal al cual van dirigidas), pero son presentadas como situaciones individuales (que remiten a responsabilidades también individuales) y no necesariamente a problemáticas sociales (García: 2008; Berridge: 2011). Su formato resulta especialmente interesante de analizar puesto que son capaces de seducir a distintos grupos etarios, fundamentalmente a los jóvenes que, salvo en casos específicos, habían mostrado poco interés por este tipo de temas. Las razones son varias. Primero, porque el número de capítulos de cada temporada es limitado –diez a doce en el caso de series largas- y tres ó cuatro para las miniseries y esto es compatible con la necesidad de consumo instantáneo característica de las nuevas generaciones; segundo, porque es posible ver los capítulos por separado sin perder lo esencial del contenido lo que permite el “enganche” del receptor circunstancial y; tercero, porque utilizan recursos narrativos ágiles sin caer en una excesiva repetición.

Realicemos entonces a continuación una lectura de estas series, transmitidas en un contexto socio-histórico particular y lo que éstas generaron en los y las chilenos y chilenas; los “trapitos sucios” que quedaron expuestos y las lecciones que nos dejan. Organizamos el texto en dos partes. La primera de ellas realiza un análisis de los grandes temas abordados por las series consideradas, mientras que la segunda explora el clima en el que estas series y sus principales acontecimientos son leídas, centrándose en las problemáticas que no se han terminado de resolver, o no se han resuelto de la mejor manera, para cerrar el ensayo con las conclusiones que se presentan como los temas conflictivos.

Primera parte: lo que “dicen” las series

Imagen y memoria

Retomando uno de los ejes planteados inicialmente, nos interesan en este ensayo fundamentalmente las imágenes difundidas por los medios de comunicación y específicamente por la televisión, entendida esta como una de las grandes creadoras de “efectos de verdad”, al facilitar los procesos de identificación social y de mediación en términos de la memoria que, en conjunto, generan materialidad, es decir relaciones o disposiciones de acción concretas y efectivas. Las representaciones que la televisión genera constituyen un modo de conocimiento generado a partir de dos operaciones aparentemente contradictorias: el destacar y el ocultar, pues cuando se emite algo, se selecciona, y por tanto, se dejan fuera otras imágenes (Carlón, 2008). Las imágenes presentadas contribuyen en la elaboración de las identidades individuales y sociales y en la difusión de las normas, conductas y valores (Gresy, 2008). Los medios de comunicación construyen, por tanto, creencias y opiniones que se estructuran como reglas sociales -apegados a normas o

convenciones de construcción de la realidad de un grupo social- e influyen en la conciencia social pudiendo transformarla (Vega: 2010) al conformar los marcos sociales que servirán de referencia para localizar los recuerdos individuales (Hallbwachs, 2004).

El relato construido y puesto en circulación por la televisión, es un acto de comunicación, es decir, “es un objeto de intercambio entre dos instancias, la una de enunciación y la otra de recepción donde el sentido depende de la relación de intencionalidad que se instaure entre éstas” (Charaudeau, 1997: 15). Generados bajo condiciones determinadas, es entre estos dos polos que circulan los discursos sociales. El medio propone un tipo de lectura pensando en un lector modelo pero el telespectador es, en definitiva, el que actualiza esa lectura, reconstruyendo el relato de acuerdo a sus propios filtros culturales en el espacio-tiempo en el que se encuentre, es decir que “todo relato sobre nuestro pasado se reconstituye desde las significaciones que adquiere [a partir de] la mirada del presente” (Lira, 2010: 7) y de la experticia, conocimiento previo, necesidades y motivaciones del propio espectador.

La televisión es un dispositivo mediático importante hoy en día puesto que satisface las demandas actuales del público, que prefiere “el directo” y la ilusión del presente, lo hipervisible (efecto de lupa) y la redundancia de lo micro sumado al exhibicionismo (Guarinos: 2009). Más que mensajes, en la televisión leemos modos de relación y de percepción de la realidad, pero no sólo en los programas de realidad como los noticieros televisivos o los programas de reportajes sino también en los formatos de ficción: en las series, teleseries y películas.

Como el dispositivo mediático que se utiliza para emitir un mensaje televisivo no vincula a un emisor y un receptor de manera directa, sino que generando una cierta distancia entre ambos -puesto que éstos no interactúan en un mismo espacio-, el emisor no puede modificar su discurso según la reacción del receptor, sólo puede presuponerlo. En estas condiciones, es el género televisivo y el conocimiento que tengan de éste ambos interactuantes el que permite que se establezca entre ellos un “contrato de lectura” o una “promesa de sentido” (Charaudeau, 2005). La forma en que será leído un determinado enunciado dependerá entonces del carácter del enunciador (si es real o ficticio) y por tanto este es el primer criterio de clasificación de un programa televisivo: realidad y ficción. De acuerdo a esto, cada programa está inscrito en algún tipo de género específico que requiere, para su interpretación adecuada, de la colaboración de un telespectador que debe estar al tanto de las particularidades de cada formato. A un enunciador real se le solicita la “verdad”, mientras que a uno ficticio se le pide “coherencia”.

Las audiencias jóvenes (nativos digitales) están mucho más habituadas a leer los distintos formatos televisivos que las intermedias (de aquellos que nos hemos ido habituando a estos soportes aunque no nacimos con ellos) y que las generaciones mayores que son parte de una cultura letrada más que de una en base a imágenes, a pesar de que “se aprende a mirar – a seleccionar e interpretar el campo de lo visible- antes de aprender a hablar” (Gubern, 2005: 15). Esto implica tres miradas distintas de los mismos programas que se suman a las otras diferencias.

Los relatos a los que nos referimos prioritariamente en este texto están estructurados en un registro ficcional, por lo que no es posible establecer, de manera directa, un vínculo con los

sucesos reales puesto que la verdad o falsedad de los mismos no podría estar puesta en cuestión. Lo que si hacemos es centrarnos en la propuesta narrativa que, desde estas series, se hace. Por esto, a nivel de perspectiva de análisis, hemos optado por situarnos en una zona fronteriza donde la historia y la comunicación dialogan y se complementan, y donde la memoria juega un lugar central, precisamente porque la lectura de estas propuestas dialoga con los conocimientos que son parte del registro previo con el que cuenta cada telespectador. Nos referimos a los recuerdos individuales que, al decir de Feierstein (2012), son reconstrucciones creadas a partir de la repetición y de la afección emocional, elementos con los que trabajan precisamente las series.

La memoria es entendida aquí como un mecanismo de registro, retención y depósito de informaciones, conocimientos y experiencias previas, que permiten a los seres humanos actualizar impresiones o informaciones pasadas en un marco espacial delimitado y desde el presente. Así la memoria individual se relaciona con una o más memorias colectivas conformando estas últimas un marco social de referencia. La televisión alimenta por su parte estos marcos sociales, operando en un registro que otros autores han llamado de memorias prostéticas, es decir que funcionan como una prótesis al representar “la exteriorización del trauma de una manera con la que es fácil empatizar [...] esta forma prostética ayuda a preservar el recuerdo del trauma histórico manteniendo viva la experiencia y juicios del evento mediante repetición, pero también dando luz a diferentes memorias o retrovisiones no masificadas por la historiografía o la prensa” (Bossay, 2014: 112). El proceso de recepción por tanto supone no sólo un registro de lo que se está presentando en televisión sino el diálogo entre estas propuestas y los conocimientos, huellas emocionales y experiencias que cada uno de los telespectadores posea.

En este caso entonces, más que de memorias individuales hablamos de memorias sociales y éstas, ya lo hemos consignado, no son únicas. “Varias memorias colectivas pueden coexistir, relacionándose de diferentes formas, así, la memoria social no es homogénea, pues existen varias interpretaciones de un acontecimiento, lo que determina de manera diferente el modo en que repercute en la comunidad. Esto es lo que Portelli (1998) ha denominado *memoria dividida*” (Rebolledo, 2006: 16 – 17; énfasis original).

En estos 40 años, encontramos a tres generaciones adultas frente al televisor, por tanto a tres experiencias de vida y formas de leer los medios que se complementan, se ignora, se opone o se enfrenta. Estas son básicamente la generación que vivió el golpe de Estado, la que creció en dictadura y la que creció en democracia. A cada una la televisión chilena le ofreció alguna alternativa, un amplio repertorio de programas conmemorativos en distintos formatos. Nunca antes se habían visto tantos programas acerca del golpe de Estado en televisión, había para todos los gustos. Fenómeno que no pasó desapercibido por los otros medios de comunicación. Veamos algunos ejemplos de esta cobertura cuya sintonía se expresa en puntos de rating, En televisión, el éxito de un programa se mide en puntos de rating. Estos puntos son los que permiten la mejor venta de espacios publicitarios y por tanto el financiamiento del medio.

El diario La Tercera, en su versión *on line*, informó acerca de los programas de realidad que se transmitieron en televisión en esta conmemoración³ y de su alta sintonía⁴. En programas informativos de corte documental, se ofreció a los telespectadores *Los mil días* (Canal 13), cuatro capítulos continuados con archivos sobre los últimos días del gobierno de Salvador Allende. El programa, conducido por el periodista Aldo Schiappacasse, logró 16,2 puntos promedio y fue la antesala de una apuesta mayor: *11 íntimo*, que también en cuatro capítulos presentó testimonios de la experiencia de personas anónimas que recordaron su experiencia del 11 de septiembre de 1973 mostrando, en paralelo, lo que ocurría en La Moneda. Contó con un *rating* promedio de 16,5 puntos. Esta propuesta se presentó en un formato mixto, incluyendo recreaciones.

Chilevisión por su parte presentó *Chile: imágenes prohibidas*, programa conducido por el actor Benjamín Vicuña y que mostró grabaciones inéditas de hechos ocurridos en dictadura, entrecruzadas con las historias de sus protagonistas. Logró un promedio total de 18,7 puntos en sus cuatro ediciones. Este mismo actor interpretó a uno de los personajes principales de la serie *Los Archivos del Cardenal*, dato no menor pues la serie se había presentado antes del programa de investigación por lo que el actor era reconocido como “fuente” válida para este tipo de emisiones. De la ficción pasamos a la realidad, y con ella se traspasó al personaje-actor la empatía que ya había generado anteriormente.

La Red, con su programa *Mentiras verdaderas* inició un ciclo de entrevistas con invitados como el documentalista Pedro Chaskel -autor de las imágenes más recordadas del bombardeo a La Moneda-; Manuel Contreras Valdebenito, -hijo del general retirado y condenado por violación a los derechos humanos ,Manuel Contreras⁵-y Amanda Jara, hija de Víctor Jara⁶, quien hizo su primera aparición en televisión en este ciclo. Mega, por su parte, emitió notas especiales desde el departamento de prensa en el área de reportajes del nuevo noticiero *Ahora noticias*.

En TVN, además de la emisión de *El Informante*, programa de entrevistas, el mismo 11 de septiembre se estrenó el documental *1973: El año que cambió nuestras vidas*, de Rodrigo Moreno, en horario *prime*⁷, que mostró los acontecimientos del 73 desde el punto de vista de familias chilenas. Este tipo de emisiones, que incorporan relatos de testigos que “hablan” desde su experiencia y emoción, dada “la confianza en la inmediatez de la voz y del cuerpo favorece el testimonio” (Sarlo, 2005: 23), permiten una mayor identificación y generan más empatía de los telespectadores. Este mismo canal también programó, dentro de su espacio *Informe Especial* emisiones específicas como *La generación 1973*, conducido

³<http://www.latercera.com/noticia/entretencion/2013/09/661-540307-9-el-impacto-de-los-programas-de-television-enmarcados-en-los-40-anos-del-golpe.shtml> (Consultado el 10 de enero de 2014)

⁴ El sistema de medición de audiencia que se utiliza en Chile (People Meter) permite analizar la audiencia minuto a minuto, individuo a individuo (catastrado). Denominado *rating*, se mide en puntos, donde 1 punto de *rating* equivale a 63.180 personas.

⁵ General retirado del Ejército de Chile que entre 1973 y 1979 presidió la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Fue condenado a presidio perpetuo por su responsabilidad en violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura.

⁶ Cantautor chileno, conocido como fundador y parte del movimiento de la “nueva canción chilena”. Militante del partido Comunista. Detenido el 11 de septiembre de 1973 y torturado y ejecutado en el Estadio Nacional.

⁷ Horario de alta audiencia que va de las 20:00 a las 23:00 hrs.

por la periodista Mónica Pérez y *Los mil días de la UP*, conducido por Santiago Pavlovic. También se emitieron dos programas especiales dedicados a los 40 años en el marco del programa *Estado Nacional*, y tres programas de *Vía Pública* sobre “¿qué aprendimos después del golpe?”. Durante septiembre el departamento de prensa del noticiero central incluyó además un ciclo de crónicas alusivas a la época.

Estos programas, en distintos momentos, fueron altamente comentados a través de las redes sociales y analizados por la prensa escrita, lo que amplió su cobertura y además encendió el debate. De esta manera se cumple lo expresado por Sarlo que dice que “el regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente” (2005: 9). No se trataba sólo de una reacción a las emisiones sino de preocupaciones latentes que salían a la luz bajo el pretexto de la emisión de estos discursos.

En estudios previos sobre recepción televisiva se había demostrado que “[...] la nostalgia es uno de los mayores aliados en el camino hacia el éxito de las series televisivas sobre el pasado” (Castillo et al., 2012: 668) sobre todo, en el caso que nos ocupa, para la generación de aquellos que vivieron la dictadura. Estas series podían garantizar una audiencia cautiva base que permitiese generar las condiciones económicas para asegurar el financiamiento de las mismas, requisito clave para el actual modelo de gestión de la televisión chilena. Por tanto, no se trataba de una inversión tan arriesgada. Pero, además, el formato empleado facilitó la lectura de otros grupos etarios, puesto que, por un lado, lograron vincularse con los aspectos que despiertan el interés de los que nos encontramos en la generación intermedia, la que creció en dictadura, por conocer y completar los vacíos de información que teníamos sobre la historia de nuestros padres y por otro, también despertó la curiosidad de los más jóvenes, los que crecieron en democracia, quienes ante la ausencia o indefinición de referentes, ideologías y luchas alternativas, intentaron buscar en el pasado explicaciones y aquello que no encuentran en el presente.

No es que antes no se hubiera hecho nada en ese plano. A nivel audiovisual, la producción documental sobre la dictadura ha sido siempre importante en Chile pero no suele ser transmitida por televisión, e incluso algunos de los documentales como *El diario de Agustín* fueron abiertamente vetados. El director de este registro, Ignacio Agüero, “presentó un recurso de protección contra TVN por la no emisión del [mismo], el cual fue declarado admisible por la Corte de Apelaciones de Santiago” (Diario Uchile, sábado 18 de enero 2014). *El diario de Agustín* es la primera película documental que toca el poder del diario El Mercurio y de su propietario mayoritario Agustín Edwards, y deja planteada la interrogante de cómo puede seguir influyendo en la vida nacional en total impunidad. La investigación periodística que está a la base de este documental denuncia la “responsabilidad moral que le cabe por no denunciar las violaciones a los derechos humanos perpetradas en dictadura” (Lagos, 2009: 92).

Los documentales realizados acerca de este periodo, a partir del testimonio y la investigación, han logrado volver a situar los temas relacionados con el golpe de Estado y, aunque su circulación y consumo es acotada, van nutriendo el acervo visual y temático de otros actores que a su vez, en otros formatos y dispositivos, proyectan este acumulado y generan impacto en otras esferas. Sin ir más lejos el año 2010, Javier Rebolledo, autor de un libro de investigación titulado *La danza de los cuervos. El destino final de los detenidos desaparecidos* señaló: “¿Quién iba a pensar que, en marzo de 2007, el ministro Víctor

Montiglio iba a ser el encargado de dictar el mayor procesamiento de la historia de Chile por crímenes cometidos durante el período más duro de la dictadura? Setenta y cuatro personas, entre agentes pertenecientes a la Brigada Lautaro y directivos de la DINA, procedentes de todas las ramas y rangos de las Fuerzas Armadas y de Orden, estaban tras las rejas gracias a la memoria fotográfica del “Mocito”⁸ (Rebolledo, 2012: 22) que protagonizó un documental del mismo nombre. El libro con la investigación realizada para ese trabajo fue publicado después de la emisión del documental así que fueron las declaraciones del “protagonista” del mismo en la versión audiovisual las que permitieron avanzar en la investigación judicial.

A pesar de estos nexos con la realidad, los documentales como registros de “verdad” no han sido lo suficientemente analizados, como lo sugiere Bossay (2014), al ser juzgados como producciones con menor capacidad de representación histórica y política. Ejemplos como el anterior hay muchos⁹, pues son el género de mayor producción en Chile sobre el periodo. De hecho, durante los primeros años de la década del 80, cuando las protestas en contra de la dictadura comienzan a hacerse más fuertes y continuas, se vive una suerte de *boom* en la producción de videos documentales, contribuyendo estos registros “[...]a visualizar las situaciones de violencia e injusticia que se llevaban a cabo en cada lugar de Chile [...]” (Ramírez, 2013: 28), pero estos no son exhibidos en el país a nivel masivo hasta ahora.

La producción cinematográfica y documental previa a 1973 contribuía a la construcción de una sociedad socialista, divulgando conceptos y generando conciencia, “pues el cine, documental y ficción, [...] se transforma en agente insoslayable de la construcción de memoria cultural” (Bongers citado por Ramírez, 2013: 9). Quizás esa es una de las razones por las que, durante la dictadura, prácticamente se eliminó la industria cinematográfica ya que “el cine era percibido como una esfera de la izquierda y por lo tanto como una amenaza” (Bossay, 2014: 112).

Durante la dictadura, y siguiendo a Ramírez (2013), el cine nacional se desarrolla de dos maneras distintas: una escasa producción cinematográfica hecha en el país y el trabajo realizado desde los distintos países de exilio. Los que trabajan en Chile se dedican preferentemente al género publicitario y a la realización de documentales turísticos; mientras que los cineastas del exilio comienzan a desarrollar temáticas relacionadas al golpe militar y sus consecuencias más violentas: la prisión, la tortura, el asesinato, entre otras. De hecho, Bossay indica que entre 1970 y 2013 son más de 200 las películas que se han realizado sobre “la Unidad Popular, la dictadura y las reminiscencias del trauma” (2014: 112).

La ficción, a pesar de no apegarse a la realidad es igualmente un buen lugar para la filtración de cualquier universo simbólico e ideológico (Guarinos: 2009), puesto que este tipo de propuestas también evoca recuerdos, pensamientos e ideas en los espectadores, los que son sometidos a dos modos de representación de la sociedad: por presencia o ausencia. Es lo que ocurre con las series televisivas que analizamos, su formato responde a lo que se conoce como docudrama, que “es un género híbrido, esto es, narra ficcionalmente casos

⁸ Jorgelino Vergara Bravo protagonista de un documental acerca de su vida titulado *El Mocito* realizado por Marcela Said y Jean de Certeau.

⁹ Véase anexo: listado de documentales y películas.

límite de origen real (lo cual supone una importante investigación previa a la producción)” (Fuenzalida, 2007: 20) además este formato implica la presentación de episodios unitarios o autónomos, programados en un ciclo seriado, características que permiten realizar visionados flexibles que igualmente generan fidelización.

La primera serie en abordar dentro de su trama acontecimientos específicos vinculados con la dictadura fue *Los 80*. Esta serie, protagonizada por Daniel Muñoz y Tamara Acosta, dos actores reconocidos en el medio, e inspirada por la serie estadounidense, *The Wonder Years* (serie de televisión emitida en ABC) y por la española *Cuéntame cómo fue*, se centra en eventos ocurridos en Chile desde la visión de la familia Herrera, una familia de clase media que vive en Santiago de Chile. El contexto político siempre fue fundamental en la serie, pero es a partir de su tercera temporada que la dictadura y sus consecuencias se hacen evidentes.

En su cuarta temporada, centrada en los años 1986 y 1987, son varios los episodios que tienen un alto contenido político. El undécimo y último capítulo llamado “Cuando sólo nos queda rezar” -emitido el 20 de diciembre de 2011-, marcó una audiencia de 34 puntos de sintonía promedio y llegó a alcanzar un máximo de audiencia de 40 puntos, consolidándose como uno de los episodios más vistos de todas las temporadas de la serie. Este capítulo se sitúa en el 8 de septiembre de 1986, un día después del atentado contra Augusto Pinochet. El inicio se ve marcado por los intentos de Juan Herrera (personaje protagonizado por Daniel Muñoz) por proteger a su hija Claudia interponiendo un recurso de amparo a través de la Vicaría de la Solidaridad, para ayudarla legalmente en caso de una posible encarcelación. Claudia (Loreto Aravena) había sido atrapada mientras trataba de huir de Santiago por el falso hermano de su padre, Pedro (Otilio Castro) que era agente de la CNI.¹⁰ El impacto social del personaje recreado por este actor fue tal, que llevó incluso a que recibiera amenazas de muerte vía telefónica de algunas personas que tomaron su rol ficticio como parte de la realidad. A raíz de esto, Castro realizó una denuncia en Carabineros de Chile y prefirió no referirse al tema en los medios de prensa. Este ejemplo, vuelve a demostrar que la frontera entre la realidad y la ficción no es nítida y que los acontecimientos vinculados al golpe de Estado reproducidos en formatos de ficción generaron lecturas y reacciones “reales” de distintos telespectadores. De ahí la aprensión de algunos sectores por estas transmisiones.

El comentarista crítico de televisión del diario Las Últimas Noticias, Larry Moe, se preguntó al respecto: ¿serie o documental? respondiendo que “*Los ochenta* ya no tiene humor. Es pura realidad... no tiene nada del encanto inicial de la serie, fue angustiante, crudo, incómodo para el televidente”¹¹... esta opinión es absolutamente coherente con la línea editorial del diario en el que está publicada dejando en evidencia la posición ideológica del medio. Sin embargo, la incorporación de estas escenas en la serie abrió la puerta para que pudiesen llegar a la pantalla chica las imágenes y relatos sobre la dictadura, por tanto tiempo ausentes.

¹⁰ Central Nacional de Informaciones. Organismo de Inteligencia que se creó para reemplazar a la disuelta DINA. Estuvo en funcionamiento entre 1977 y 1990.

¹¹ [http://www.lun.com/Pages/PrintPage.aspx?PrintParam='http://images...](http://www.lun.com/Pages/PrintPage.aspx?PrintParam='http://images...') (Consultado el 27 de diciembre de 2013).

Ya en el año de las conmemoraciones, Canal 13 transmitió el domingo 12 de enero el último capítulo de la sexta temporada de *Los 80's* liderando en *rating* con un promedio de 24 puntos¹². Los temas de esa temporada más comentados en las redes sociales fueron el plebiscito de 1988 y la campaña del NO. Es decir, temas vinculados directamente con el final de la dictadura. Si bien para algunos la serie se politizó en demasía, para otros “nunca se posiciona firmemente en contra de la dictadura, sino que busca en todo momento el consenso, la conciliación” (Castillo et al., 2012: 670 - 671).

Chilevisión, por su parte, presentó su mini serie de cuatro capítulos *Ecos del Desierto* del cineasta Andrés Wood, que cuenta la historia de Carmen Hertz, abogada que a los 26 años perdió a su esposo Carlos Berger en manos de la operación conocida como “Caravana de la Muerte”. Esta es la serie más costosa de las que se han hecho a nivel local, con una inversión de 600 mil dólares y en su primera presentación el 09 de septiembre de 2014, marcó 16,8 puntos de *rating*¹³. Además es la segunda¹⁴ serie chilena que se transmitió a toda Latinoamérica a través de la cadena televisiva TNT¹⁵.

Wood quien también fue director de la película *Machuca*, vuelve a utilizar en esta serie la misma estrategia ya probada en la película: centrarse en una historia particular para retratar una época. La película cuenta “la historia de dos niños de diferentes clases sociales que protagonizan una suerte de experimento social: chicos de escasos recursos que son enviados a un colegio privado para obtener una mejor educación. Se trata de una fábula que da cuenta de esa inocente amistad de infancia, desprovista de prejuicios de clase o raciales, ambientada en medio del convulsionado Chile del 73” (El Periodista Año 3, N° 61, viernes 07 de mayo de 2004¹⁶).

Otra de las series transmitida en este periodo (21 de julio de 2011 al 13 de octubre de 2011) fue *Los Archivos del Cardenal*, que en doce episodios cuenta la historia del abogado Ramón Sarmiento (Benjamín Vicuña) y la asistente social Laura Pedregal (Daniela Ramírez), ambos trabajadores de la Vicaría de la Solidaridad, organismo fundado por el cardenal Raúl Silva Henríquez y que tenía como misión asesorar a las familias de las víctimas en la defensa de los derechos humanos durante la dictadura militar chilena¹⁷. De acuerdo a Castillo, esta serie “se presenta como un documento de transgresión en sí mismo, de ahí que originará tantas críticas en el sector de la derecha política chilena” (2012: 672). Si bien el formato es ficcional, los casos tienen asidero en la realidad. A diferencia de *Los 80*, en que “la representación del acontecimiento está mediada principalmente en función de la nostalgia (el penal perdido por Caszely¹⁸, la llegada de la televisión en color, etc.), en *Los archivos* el acontecimiento nunca es pretexto, es en sí siempre histórico y político, y por

¹² <http://www.latercera.com/noticia/entretenicion/2014/01/661-560510-9-los-80-lidera-en-rating-con-el-cierre-de-su-sexta-temporada.shtml> (Consultado el 13 de enero de 2014).

¹³ LATERCERA Martes 10 de septiembre de 2013, p. 40

¹⁴ La primera fue “Prófugos” realizada por la productora Fábula para HBO. entretenimiento.terra.cl/.../ecos-del-desierto-se-tomo-la-sintonia-del-lunes... (Consultado 09 enero 2013)

¹⁵ <http://papeldigital.info/lt/2013/09/10/01/paginas/040.pdf> (Consultado el 09 de enero de 2014).

¹⁶ <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1631/article-61887.html>. (Consultado el 09 de enero de 2014)

¹⁷ es.wikipedia.org/wiki/Los_archivos_del_cardenal (Consultado el 09 de enero de 2014)

¹⁸ Carlos Caszely Garrido, futbolista delantero chileno, uno de los máximos ídolos y referentes del Club Deportivo ColoColo, tercer goleador en la historia de la selección chilena, perdió un penal por Chile cuando este debutaba en el Mundial de España de 1982 frente a Austria.

tanto apela a una función crítica de la memoria colectiva en su capacidad de convertirse en alternativa al relato histórico” (Palacios, 2014: s/n). La investigación periodística presentada en el libro del mismo nombre detalla los acontecimientos reales que están a la base de cada historia presentada y es posible demostrar la similitud que existe entre ambos registros.

Por cierto que en el caso de esta serie las críticas tampoco se hicieron esperar, incluso antes de su estreno. El presidente de Renovación Nacional, Carlos Larraín, dijo: “La serie toma hechos que ocurrieron exactamente hace 40 años, pero que tienen connotación política evidente; la Izquierda como víctima, y eso es lo que le da pábulo para actuar en política con cierto sentido de superioridad” (The Clinic, 13 de julio de 2011¹⁹) y es que el contexto de la conmemoración coincide con la presidencia de Sebastián Piñera, político representante de la coalición de derecha, en el último año de su mandato, previo a nuevas elecciones²⁰ de 2013 a la que se presentaron como candidatas Michelle Bachelet y Evelyn Matthei²¹.

Uno de los que respondió a estas críticas fue Hernán Chadwick, presidente del Consejo Nacional de Televisión (CNTV), indicando que “evidentemente es un programa que es dable por televisión y que es un programa además de ficción, no es un programa histórico”, por su parte, el diputado PPD, Tucapel Jiménez Fuentes, hijo del sindicalista Tucapel Jiménez Alfaro, asesinado por agentes del Estado en 1982, cuyo caso aparece en uno de los capítulos de la serie, respondió también diciendo: “Hoy levantan la voz quienes callaron cuando en nuestro país se cometían los crímenes más atroces, justificando de cualquier manera las violaciones a los DDHH que se cometieron cuando ellos eran parte de la dictadura” y agregó que “aquellos que dicen no haberse enterado de lo que ocurría en el país, aquellos que vivieron esa época y la han olvidado y especialmente los jóvenes. Todos quienes queremos un país sano del alma con verdad, con justicia, sin borrar nuestro pasado, para que nunca más vuelva Chile a vivir los horrores que le tocó sobrevivir durante 17 años” (Tucapel Jiménez Fuentes, 22 de julio de 2011).

La controversia iniciada demuestra que “en la medida en que toda imagen constituye un enunciado o propuesta puede postularse legítimamente que no existen imágenes ideológicamente neutras” (Gubern, 2005: 249), incluso aquellas que son transmitidas en formatos ficcionales, y estas imágenes al ser leídas desde un determinado lugar cumplen distintas funciones sociales: refuerzan posturas, sensibilizan a sectores de la sociedad que no habían visto esa situación desde otra perspectiva, cuestionan el operar de los medios de comunicación, periodistas, tribunales –la justicia en general-, proporcionan una base sobre la cual se puede empezar a hablar, despiertan los recuerdos, demandan explicaciones, colocan temas de conversación, discusión y polémica, enfrentan posiciones y en general,

¹⁹ <http://www.theclinic.cl/2011/07/13/carlos-larrain-pataleo-en-la-moneda-por-los-archivos-del-cardenal/> (Consultado el 11 de marzo de 2014).

²⁰ En estas la derecha fue derrotada siendo elegida presidenta nuevamente Michelle Bachelet. Cabe aclarar que el presidente Sebastián Piñera, ha indicado que votó por el NO y que no respaldó a la dictadura en materia de DDHH.

²¹ Evelyn MattheiFornet, candidata por el pacto Alianza (coalición de partidos de derecha), hija del general Fernando Matthei de la Fuerza Aérea, que fue miembro de la junta militar entre 1978 y 1990 y Michelle Bachelet Jeria, candidata de la Nueva Mayoría (partidos de centro izquierda), hija del general de la Fuerza Aérea Alberto Bachelet, miembro del gobierno de la Unidad Popular, fue detenido en 1973 falleciendo en prisión.

obligan a la sociedad a mirar de nuevo lo que había dejado bajo la alfombra. “Cada vez que un producto de estas características se estrena, se repite la misma cadena de acciones y reacciones [...] las cúpulas políticas se manifiestan, claman por objetividad, y expresan su temor a la representación [...] Las críticas se esgrimen desde el anhelo de transparencia, donde ambas líneas (ficción y realidad, historia y narración, representación e interpretación) se igualan y donde al medio (televisivo en este caso) se le exige ser reflejo – fiel, por cierto- del mundo que está más allá de sus límites (Palacios, 2014: s/n).

A diferencia de *Los 80*, la serie *Los Archivos del Cardenal* está de plano situada en la violación de derechos humanos perpetrados durante la dictadura, y dada su alta recepción fue el puntapié inicial para la introducción de otras series de ficción basadas en procesos históricos, en la pantalla chica local. Durante 2012, se emitió la miniserie *Amar y morir en Chile*, que se adjudicó fondos para su realización el año 2007 de la mano del proyecto liderado por Alex Bowen. La iniciativa, que contaba la historia amorosa entre Cecilia Magni (comandante Tamara) y Raúl Pellegrín (comandante José Miguel) en pleno proceso de ejecución del atentado a Augusto Pinochet en el que ambos estaban involucrados, fue transmitida por Chilevisión en sólo dos capítulos (Osorio, 2013).

La última miniserie emitida en televisión es *No* (TVN), de Pablo Larraín. Con cuatro capítulos cuenta con 100 minutos más que la película poniendo más énfasis en los personajes y sus historias. “Para la serie se realizó nuevamente un trabajo de recopilación de imágenes de archivo, las que le dan más fuerza al contexto social y político de aquel entonces, las que aportan a crear una visión más amplia de los hechos de la época” (24 horas, 07 de enero de 2014²²).

Las series no sólo recibieron críticas, sino que también la aprobación por parte de otros organismos como el Observatorio de Medios FUCATEL, que celebró su aporte indicando que “Las ficciones nacionales aportan en la construcción de la imagen de país e identidad nacional, función que no es delegable al cable o producciones extranjeras y, precisamente en ello, radica [su] valor” (Columnas de opinión²³, 04 septiembre de 2013).

Todas estas opiniones, ya sean favor o en contra de la emisión de estas series, tienen su asidero al estar estas propuestas construidas bajo la lógica del docudrama, donde el elemento dramático, que lo distingue del documental, es la utilización de actores. Pero no sólo eso, otra característica de este tipo de formato es el “trabajo previo de documentación y al modo de enfocar la historia (desde su escritura en la fase de guión). De este modo podemos encontrar, bajo tramas propias del drama, el melodrama o el *thriller*, una reflexión sobre cuestiones sociales, políticas e ideológicas sustentadas sobre datos verificables” (Raventós et al., 2012: 130).

El formato de *thriller* es fundamentalmente llamativo para las generaciones jóvenes. Una mezcla de suspenso, acción, intriga, romance y violencia mantiene el interés y explica la seducción que este tipo de propuestas generó en ellos (el rating de estas series en el

²²<http://www.24horas.cl/tendencias/cineytelevision/tvn-estrena-no-en-formato-serie-1016747> Consultado el 30 de enero de 2014.

²³<http://www.observatoriofucatel.cl/ecos-del-desierto-la-historia-de-la-caravana-de-la-muerte-en-chilevision-desde-el-9-de-septiembre/> (Consultado el 09 de enero de 2014).

segmento de 18 a 24 años fue de 12,9 puntos y en el de 25 a 34 de 16,6). Atracción que también operó para las personas que vivieron esa época (de 50 a 64 años el rating fue de 16,5 puntos) aunque es presumible que en este caso, más que el formato, es el tema el que generó mayor atención.

A pesar de que todas estas son historias de terror que retratan la ferocidad de una época pueden, al final de cuentas, reducir el impacto emocional que provocan al dar la posibilidad al telespectador de pensar que se trata de ficción, que son un producto cultural y que simplemente son “una serie de televisión [que] entrega personajes creíbles y queribles. Y eso convierte su historia en universal” (Munizaga, 2013: 40).

Las más altas audiencias fueron las de mi generación –la generación intermedia- con 22,6 puntos (segmento entre 35 y 49 años), quizás porque somos quienes necesitamos entender a nuestros padres y a su generación para poder darle un sentido a las marcas y huellas que, muchas veces sin saberlo de manera consciente, nos definen y también porque para los que crecimos en dictadura, la televisión está en el centro de los recuerdos de la infancia pues “la dictadura era el tiempo muerto. La dictadura era TVN. La dictadura era el *Japening con Ja*²⁴. La dictadura era un infierno hecho de repeticiones” (Bisama, 2013: 40), la ficción fue la forma en la que nos enseñaron a lidiar con el pasado para precisamente alejarnos de él. De esta manera, es con la televisión también que reconstruimos nuestros recuerdos y con ellos nuestra identidad, relacionándonos con los elementos dispersos del pasado para construir una nueva escena, “un *presente recordado* en el cual surge una narración de sí mismo” (Feierstein, 2012: 59; énfasis original).

La Moneda en llamas

Las imágenes que asociamos al golpe de Estado se van repitiendo constantemente en las producciones audiovisuales que se siguen produciendo. El bombardeo a La Moneda el 11 de septiembre de 1973 es una de ellas; las imágenes en blanco y negro de Allende defendiéndola; Pinochet con sus lentes oscuros; las fotografías que llevan en sus pechos los familiares de los detenidos desaparecidos o ejecutados políticos; los miembros de la DINA y después de la CNI de traje, corbata y lentes oscuros... imágenes del recuerdo, imágenes del miedo y de la acción heroica. Imágenes reales confundidas con elementos de ficción donde es difícil determinar los límites. Imágenes que gatillan recuerdos o que dejan algunas huellas emocionales que servirán de base para la construcción de otros relatos.

A nivel personal, la primera vez que tuve acceso a una película acerca del golpe de Estado tenía 13 años y vi por televisión, en Bolivia, *Missing*, (1982) de Costa-Gavras. Me impactó. Había leído antes algunos libros acerca de este periodo sacándolos a escondidas del lugar en el que mis papás los tenían, pero la película me conmovió mucho más y varias de sus imágenes –aunque ficcionales- se quedaron grabadas en mi memoria. Años más tarde, ya en Chile, me di cuenta de que varios de mis compañeros de periodismo de primer año (1991, Universidad de Chile, estatal) no habían visto nunca esa película que había sido prohibida en el país junto a muchas otras. Por lo cual no tenían recuerdos visuales de ese periodo.

²⁴ El *Japening Con Ja*, fue un célebre programa de humor chileno, creado en 1978 y de gran éxito durante las décadas de los ochenta y noventa. Fue emitido por TVN (1978 a 1981 y 1983 a 1989) y Mega (1992 a 2004). (http://es.wikipedia.org/wiki/Japening_con_ja Consultado el 21.01.2014)

La ausencia de un registro visual previo a nivel mayoritario tenía una explicación. Las fotos de este tiempo escaseaban en Chile y la censura impuesta por el régimen militar no permitió su circulación. Pero esto no sólo afectó al ámbito público sino que también al privado. Algunos recuerdos de la época lo dejan en evidencia: “El matrimonio de mis papás se celebró en mayo de 1974 en el Registro Civil. No estuvieron ahí el papá de mi mamá ni su hermano mayor. Seguían presos. [...] Debe haber sido un matrimonio triste, supongo, aunque nunca se los he preguntado. Sí le pedí una vez a mi mamá ver las fotos de la ceremonia. Pero no existen. ‘No nos sacamos fotos porque podía ser peligroso para la gente que estaba ahí’, me explicó” (Insunza, 2013: 147). Esto último, el miedo, es un elemento importante a la hora de entender la ausencia de referencias visuales.

Sin embargo, las imágenes existían. Las primeras sobre el golpe de Estado fueron filmadas, en una primera etapa por camarógrafos extranjeros: franceses, alemanes (el 73) y por otros documentalistas chilenos. Estas imágenes ya habían circulado principalmente en noticieros extranjeros, en documentales y en registros fotográficos, pero debutan en televisión con la campaña del *NO* y vuelven a tomar las pantallas de televisión con motivo de las conmemoraciones de los 30 y de los 40 años del golpe de Estado. En este último caso, el ejemplo más destacado se encuentra en el programa *Chile, las imágenes prohibidas*, transmitido por Chilevisión, que en su primer capítulo proyectó las imágenes de La Moneda bombardeada; los controles de identidad que se realizaban en las calles; los allanamientos a departamentos y casas (en Las Torres de San Borja); las quemaduras de libros “prohibidos” en las calles y las denuncias de los vecinos. Las imágenes proyectadas se actualizan gracias a los testimonios de quienes aparecen en ellas. El testimonio, a su vez, cobra mayor fuerza al estar vinculado a estas imágenes. La confiabilidad aumenta.



Imagen 1. Asalto al Palacio de la Moneda. Foto: Theclinic.cl

A nivel de producción documental, y de programas de realidad como el mencionado, el vínculo entre las imágenes y los acontecimientos son evidentes puesto que el mismo formato de producción está sostenido por una relación directa y evidente entre el signo –la imagen- y aquello que representa. En el caso de la ficción, la estrategia es distinta aunque en muchas de estas producciones se “suele utilizar imágenes de archivo, provenientes en muchos casos del cine de la Unidad Popular y de la dictadura, como garante de la veracidad dentro de las narrativas” (Bossay, 2014: 114) o, se opera sobre el acumulado de información contextual que se supone poseen los telespectadores y que les permitiría reconocer las historias “reales” que están a la base de la ficción, o vincular los acontecimientos ficcionales a los testimonios, noticias y a la información real que proviene de otras emisiones que, simultáneamente, son presentadas en la misma televisión o en otros medios.

En las series analizadas, las imágenes del bombardeo a la Moneda sólo están presentes en *Ecos del desierto*. En el primer capítulo, una joven Carmen Hertz (protagonizada por María Gracia Omegna) de 25 años recuerda primero el “tanquetazo”²⁵ (29 de junio del 73) desde la reacción airada de sus vecinos que la echan de su departamento, hasta el viaje desde Santiago a Calama con su marido lugar donde, a través de imágenes de archivo, ven el ataque a La Moneda por televisión y escuchan el último discurso de Allende. El marido de Carmen, Carlos Berger transmite todo lo que está ocurriendo desde la radio hasta que es detenido y condenado a dos meses de cárcel. “El mayor Reveco, quien presidió su consejo de guerra, lo recuerda ‘alto, buen mozo, atildado. Lo acusamos porque la radio siguió funcionando después de la orden de callar las transmisiones. Le dimos algunos días de presidio, 61 días. Nada más, porque era una falta menor” (Verdugo, 1989: 224). Sin embargo hoy es uno de los desaparecidos de Calama.

La memoria en estos casos, es la representación de un hecho o una situación mediante una acción interiorizada en el sujeto que es capaz de relacionar un estímulo externo con sus propios esquemas mentales (recuerdos). Esta memoria-imagen se expresa en representaciones comunes que se sostienen en la pertenencia a un determinado grupo, porque, como ya lo hemos señalado, aun cuando las percepciones del pasado varían de acuerdo a quien recuerda, las representaciones básicas comunes siempre tienen un origen social. En el caso de los telespectadores de las emisiones ficcionales producidas con motivo de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado, se trata de grupos etarios distintos, con vivencias disímiles sobre el golpe de Estado y que actualmente se encuentran también en situaciones de vida diversas lo que produce “memorias” que entran en contradicción unas con otras generando el conflicto y la polémica.

El proceso de constitución de una memoria se hace siempre desde el presente. Los relatos y propuestas ficcionales están recreadas en el pasado pero son leídas desde estos 40 años después. El proceso implica que “[...] uno de los usos fundamentales del pasado en el presente que fundamentan el sentido de la existencia de la facultad de recordar (y recordar en tanto acto creativo) consiste en construir una narración que otorgue continuidad al propio discurrir en el tiempo” (Feierstein, 2012: 121). Es hoy que se construye el sentido,

²⁵ Sublevación militar contra el Gobierno de Salvador Allende sofocada por soldados leales al comandante en jefe del Ejército, Carlos Prats. En esta se usaron sobre todo tanques y carros de combate pesados. De allí su nombre.

que se reorganiza la experiencia, que se “ordena” el relato para hacerlo comprensible. Las repercusiones de esta experiencia también se vivencian hoy, pues de lo que se trata es de sentar las bases de un nuevo relato que modifique este presente.

La memoria sobre este pasado entonces se condensa en algunas imágenes: las más utilizadas, las únicas que se habían visto, las que escaparon a los controles y a la censura durante la dictadura, a las que se utilizaron en la campaña del No, en fin, a las que se “cargan” de un sentido social, de un relato común. La imagen de La Moneda bombardeada por ejemplo, opera como propuesta metonímica que representa el golpe militar. El golpe, esta vez a nivel metafórico, no sólo “bombardeó”, “destruyó” y “cambió” el Palacio de Gobierno sino que también produjo una ruptura de la convivencia nacional que fue “vívida como un cataclismo para cientos de miles de personas. La polarización política dio lugar a la violencia y el miedo, cruzando las vidas de las personas y las relaciones sociales y políticas” (Lira, 2010: 11). Simbólicamente, la apertura de la puerta de La Moneda en democracia, que había sido cerrada durante toda la dictadura, buscaba cambiar la lectura que se hacía de esa imagen.

Las imágenes del bombardeo de La Moneda son leídas desde los afectos y emociones de quienes recuerdan lo vivido, estén a favor o en contra de la dictadura. Estas emociones son otras para los que, sin haberlo vivido de manera directa, se vincularon con sus consecuencias (mi generación) y despiertan emociones distintas, más bien de empatía, para los jóvenes que crecieron en democracia. Para las dos primeras generaciones, estas imágenes evocan el miedo que caracterizó la construcción de referentes identitarios y que destruyó el tejido social de la generación que vivió esta etapa. Al desconcierto general se sumó el miedo a los otros que se expresaba en la desconfianza que cualquiera despertaba puesto que podría tratarse de un delator. Este temor no era infundado puesto que “lo cierto es que hubo mucha presión por parte de los civiles, llegaban infinidad de anónimos delatores” (Entrevista al mayor Fernando Reveco a cargo del regimiento Talca)” (Verdugo, 1989: 69).

Algunos de quienes eran niños en esta época –hoy de la generación intermedia- recuerdan ese mismo temor a partir de hechos concretos, así: “El vecino de la casa del lado de mis padres en el cerro Alegre²⁶ era un *sapo*²⁷. Después del golpe todos se volvieron sospechosos y él empezó a delatar a gente del vecindario” (Bisama, 2013: 37; énfasis propio). Las series recogen este sentir, por ejemplo en *Los Archivos del Cardenal*, Manuel le dice a Laura en el capítulo dos: “Prométeme que vas a cuidarte. Cualquiera puede ser un CNI o un *sapo*”.

El miedo así se impone con fuerza y con él, el silencio, la censura y la autocensur, como se muestra en el primer capítulo de *Chile, las imágenes prohibidas* cuando empiezan a aparecer cadáveres en el río Mapocho, y se recogen los testimonios de quienes los vieron esas mañanas y no se atrevían a decir nada y mucho menos a hacer algo. Es que el miedo paraliza y es lo que ocurrió. Este temor replegó a las personas a sus círculos más íntimos y separó con fuerza la esfera pública de la privada. La era del individualismo había comenzado.

²⁶ Sector de Valparaíso.

²⁷ Término utilizado coloquialmente para referirse a un delator.

Para mi generación, quienes crecimos en dictadura, ésta marcó nuestra vida y la forma en que nos íbamos a relacionar con otros, pues como lo recuerda Olavarría, “no puedo separar mi infancia de la dictadura, supongo que a muchos les ocurre lo mismo. Nací bajo Pinochet, viví bajo Pinochet y morí bajo Pinochet, eso dice un poema de Raúl Zurita. [...] No recuerdo un momento en que los carabineros no me inspiraran miedo o recelo” (2013: 179) y ya hemos visto que este temor era mayor, se trataba de una desconfianza del “otro”, de cualquier otro. No sólo militar.

A partir del golpe de Estado se cierra abruptamente una etapa de la historia de Chile y se inicia una distinta de la mano de la dictadura. Los comandantes en jefe de las cuatro ramas de las fuerzas armadas se reúnen para constituir la junta de gobierno y designar ministros de estado. La junta es constituida por el general Augusto Pinochet del Ejército - designado presidente- ; Gustavo Leigh de la Fuerza Aérea; César Mendoza de Carabineros y José Toribio Merino de la Naval. El Estadio Nacional se abre como un centro masivo de detención, donde son recluidos provisionalmente miles de presos políticos. La Cruz Roja Internacional estima que, al 22 de septiembre de 1973, unas siete mil personas fueron recluidas allí. El Estadio Chile también se utiliza con el mismo fin durante las primeras semanas de la dictadura. En *Chile, las imágenes prohibidas* se muestra un interrogatorio a un joven que luego debe firmar que no participará en ningún acto subversivo. Esta escena es filmada por periodistas extranjeros y permitida por el régimen militar para silenciar las denuncias sobre las violaciones a los derechos humanos que se estaban cometiendo.

Entre septiembre y diciembre de 1973, centros de detención provisionales como los señalados se establecieron en otros estadios y regimientos militares a lo largo del país. Además, los militares abrieron varios campos de concentración en áreas aisladas tales como Pisagua, Chacabuco, Isla Dawson y otros²⁸, estos eran los lugares conocidos, pues también se abrirían otros que procurarían quedar en la clandestinidad. Los centros clandestinos de detención y tortura aparecen en varias oportunidades en *Los Archivos del Cardenal* y en *Ecos del desierto*. En otro registro, una película de ficción que relata una experiencia en uno de estos campos de concentración es *Dawson. Isla 10* (2009) de Miguel Littin. Y en el tercer capítulo de *Chile, las imágenes prohibidas* se presentan las dependencias de Villa Grimaldi²⁹, junto a testimonios de sobrevivientes que fueron torturados allí.

Ya habíamos presentado el valor del testimonio en estos relatos a nivel de la credibilidad que generan, pues “la figura del testigo es invadida por ese pasado y su imagen está allí no solo para mostrar lo que sucedió, sino para dotar a esos acontecimientos de una nueva realidad que sucede ante los ojos de los espectadores. En el límite, el testigo se transforma en una huella de lo ocurrido” (Feld, 2009: 104). Las imágenes de los centros de detención de corte documental son actualizadas a través de los recuerdos de quienes estuvieron allí y organizadas en sus relatos desde la emoción; en el caso de estas mismas imágenes en formatos de ficción, el marco de interpretación es otorgado por la organización de la narración. Los personajes son los que le dan un sentido a estas imágenes, ellos las “viven” de una determinada manera que es presentada al telespectador. Ambas generan empatía y, sobre todo en el segundo caso, identificación.

²⁸ www.derechoschile.com/cronologia/73span.html

²⁹ Centro de secuestro y tortura.

Es así como las imágenes sobre el golpe de Estado se insertan en marcos sociales de interpretación y se asocian al miedo a ser denunciado, a ser detenido, a ser asesinado. En el segundo capítulo de *Los Archivos del Cardenal*, tras la detención de Rafael que intentaba proteger a Alicia, ella se hace pasar por su pareja, descubriéndose después que no era así. Cuando Laura le pregunta por su nombre y por qué no les había dicho la verdad ella dice que “no quiere involucrarla más”.

En otro registro no ficcional, en la entrevista que la periodista Patricia Verdugo le hace a Magdalena Hemard, esposa de Roberto Guzmán Santa Cruz, uno de los 15 ejecutados en La Serena por la comitiva del general Sergio Arellano el 16 de octubre de 1973, pregunta: “¿Supieron los niños lo de su padre?” y ella responde: “No, fue mi secreto por años. Creí que si sabían podían estar en peligro. Pensé que también los podían matar...” (Verdugo, 1989: 108).

Y muchos de esos niños, que crecieron en dictadura, dicen: “He tratado muchas veces de comprender las razones de los otros, de los que descorcharon champagne, de los que callaron ese 11 de septiembre” (Gumucio, 2013: 124) y seguramente fue el miedo el que impidió que, en muchos casos, los padres contaran a sus hijos lo que estaba pasando.

Tiene sentido. Operaciones como la de la Caravana de la Muerte –en *Ecos del Desierto*- o el descubrimiento de osamentas en los hornos de Lonquén – *Los Archivos del Cardenal*- ya habían demostrado la verdad de expresiones como “para vencer al enemigo hay que aniquilarlo”, proferidas por Arellano en el cuarto capítulo de *Ecos del desierto*. Los intentos por esconder y “desaparecer” los cuerpos de los ejecutados por parte de los responsables – como la operación “Retiro de televisores” y los montajes de enfrentamientos para “justificar” el asesinato como en “la Operación Albania” donde se ejecuta a 12 frentistas (FPMR) ambos presentados en dos capítulos de *Los Archivos del Cardenal*- se enfrentan a los esfuerzos por encontrarlos de sus familiares.

El papel de los medios de comunicación

En el contexto de los primeros años de la dictadura, caracterizados por una feroz represión, los medios de comunicación fueron intervenidos, muchos clausurados y sus bienes incautados –como en el caso del periódico El Clarín-; lo mismo pasó en las Universidades. Los medios que no fueron censurados y siguieron funcionando lo hicieron guardando silencio y, si bien la censura explícita no duró mucho tiempo, la autocensura fue la que imperó después. No fue distinto en el caso de la televisión, como lo recuerda Olavarría: “Por entonces se nos ofrecía una televisión repleta de mitos pusilánimes, un refrito ramplón y cursi de estelares, series añejas y películas de serie B, que la nostalgia, ese animal extraño, nos ha hecho mitificar. Se trataba de una mezcla supuestamente inocua, incapaz de instalar la disensión entre los espectadores y la dictadura” (2013: 185).

Ante el silencio de los medios en general, los chilenos que no habían sido tocados directamente por la dictadura justificaban su apoyo al régimen por desconocimiento. En *Los Archivos del Cardenal* este hecho se hace evidente en varios de sus capítulos. Por ejemplo, cuando Ramón conversa con su familia (de derecha y vinculada al Gobierno) en el segundo capítulo y les dice “papá, no tienen idea de lo que está pasando allá afuera” y en el

capítulo cuatro, cuando el mismo Ramón le dice a Carlos Pedregal “Mi papá y los que trabajan con él no tienen idea de lo que está pasando”. Ya en el sexto capítulo y tras la detención de Ramón, su padre acepta la existencia de organismos de represión e incluso asiste a una conferencia de prensa organizada por la Vicaría en la que se denuncia la tortura. En esta escena se siente el dolor del padre abrazando a su hijo... sin palabras porque “no hay palabras para las experiencias profundas” (Steiner, 1994: 83).

Sin embargo, a pesar de que los periodistas de la época indican que quizás los primeros años se ignoraron muchos hechos, también indican que “no es posible pensar que el engaño (montajes) haya persistido durante muchos años” (Lagos, 2009: 52) y que por tanto el silencio no se puede justificar.

Tímidamente, gracias a osados fotógrafos y a caricaturistas en una primera etapa y más adelante a periodistas comprometidos, la verdad sobre los excesos cometidos por los golpistas empieza a aparecer, en televisión tenemos como ejemplos a Teleanálisis³⁰, al grupo Proceso y los videos realizados por el grupo teatral Ictus. Particularmente interesante resulta el documental *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno, que relata la experiencia de estos profesionales. En éste, uno de los fotógrafos entrevistados dice “mi cámara se convirtió en mi arma”. Tanto los registros de los documentales como la fotografía de esta etapa “fueron defensores de los manifestantes, de los deudos, de los caídos y de la memoria. Una de las principales formas de resistencia a la hegemonía tradicional, a la dictadura y hoy al silencio, sigue siendo la imagen” (Bossay, 2014: 116).

Las fotos (y artículos) que no podían ser difundidos en Chile eran publicados por agencias de noticias internacionales. En la serie *Los Archivos del Cardenal*, Mónica Spencer (Paulina García), periodista esposa de Carlos Pedregal (Alejandro Trejo, que en la serie es abogado en la Vicaría de la Solidaridad), publica sus artículos de denuncia fundamentalmente en el extranjero. Ella es secuestrada por la CNI en el tercer capítulo y su colega periodista es asesinado durante esa detención.

Una situación similar es la que se desarrolla en el último capítulo de la cuarta temporada de la serie *Los 80*, “Cuando sólo nos queda rezar”, donde Martín (Tomás Verdejo), hijo de Juan y Ana, quien trabajaba como camarógrafo en Teleanálisis, recibe la noticia del asesinato del periodista José Carrasco. El periodista trabajaba con ellos y fue ejecutado por miembros de la Central Nacional de Informaciones (CNI) a modo de venganza por el atentado a Pinochet en el Cajón del Maipo³¹. Durante la transmisión del episodio se vivió un impacto en las redes sociales que sobrepasó lo ocurrido en capítulos anteriores, llegando

³⁰ Proyecto de noticiero chileno, realizado en la década de 1980, durante el régimen de Augusto Pinochet. Ante la censura impuesta a los medios de comunicación por la dictadura, un grupo de periodistas ligados a la revista *Análisis* decidió captar acontecimientos relevantes mediante un enfoque no-oficialista, y basado en testimonios de protagonistas y testigos. Por ello tuvo un carácter ilegal, lo que se expresaba al inicio de cada noticiero con la frase “Prohibida su difusión pública en Chile”. En total hubo 202 reportajes de Teleanálisis, repartidos en 46 capítulos. Estos vídeos, grabados en cintas VHS, eran distribuidos en la clandestinidad a diversos organismos de oposición a Pinochet, y eran financiados en gran parte por ONGs europeas (<http://www.cinechile.cl/persona-6981> consultado el 21 de enero de 2014)

³¹ Ocurrido el 07 de septiembre de 1986 por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, denominado “Operación Siglo XX”. <http://www.lanacion.cl/atentado-a-pinochet-el-dia-en-que-el-fpmr-perdio-la-guerra-popular/noticias/2013-09-05/200853.html>. (consultado 12 enero 2015).

a generar temas tendencia (*trendigtopic*) en twitter a nivel mundial a cada momento que transcurría la serie. Vasco Moulian de La Segunda, estableció que "comenzar el último capítulo viendo cómo ocurrió la muerte de Pepe Carrasco, destacado periodista nacional, fue para muchos un golpe enorme y que esta fue la temporada más política de *Los 80* y ahí es donde una parte de la ciudadanía sintió que es la temporada con más sesgo político del guión". El asesinato del periodista también es presentado en el tercer capítulo de *Chile, las imágenes prohibidas*, titulado "Las armas de la paz".

En las series, registros y testimonios queda en evidencia el papel jugado por la televisión que silenció e incluso disfrazó los acontecimientos que perjudicaban al régimen dictatorial. Sin ir más lejos, en el segundo capítulo de *Ecos del desierto*, se denuncia este hecho en una manifestación. Entre los asistentes se encuentran personajes de carácter ficcional, como la esposa del coronel Arturo Rivera (protagonizada por Paulina Urrutia) quien, en la serie, cuando sabe lo que ocurrió en realidad en Calama, insta también a su marido a "contar su verdad".



Imagen 2 Miniserie Ecos del Desierto. Fuente: Reproducción foto noticia³².

En los recuerdos que se hacen de esta época también se reconoce la complicidad de la televisión para "ocultar" la información al no mostrarla: "El Gutiérrez no iba al colegio en días de protesta, pero no sabía bien por qué. Supongo que era por miedo. Pocos íbamos [...] en su familia, como en varias, no se atrevían a decirse las cosas y creían que lo que mostraba la televisión era la verdad y que no había otra" (Cofré, 2013: 60 - 61). Con estas frases se refuerza la crítica a este medio y a los periodistas que trabajaban en ella pues, "no deja de llamar la atención que, en uno de los periodos más negros de la historia nacional, los medios de comunicación chilenos –particularmente los diarios de circulación nacional y

³² <http://www.entretenimiento.terra.cl/.../ecos-del-desierto-se-tomo-la-sintonia-del-lunes>. (Consultado 09 enero 2013)

televisión- no estuvieran a la altura de la circunstancia histórica” (Insunza; Ortega, 2011: 13).

Sin embargo, otros medios de comunicación, como algunas radios y revistas de oposición si cumplieron un rol informativo importante. La radio es parte de casi todos los capítulos de *Los Archivos del Cardenal* con su tradicional llamado de alerta; y se convierte así en uno de los medios de comunicación más creíbles y más cercano a las personas. Los periodistas en ejercicio de ese periodo también lo destacan en las entrevistas que les realizan para el segundo capítulo de *Chile: las imágenes prohibidas*. En los testimonios de quienes crecieron en dictadura es recordado así, en este caso por Fernández, quien indica que: “Escuchaba la radio Cooperativa antes de levantarme. Sabía que alrededor mío mataban gente, invadían poblaciones, y decirlo en voz alta era de muy mal gusto” (Fernández, 2013: 108).

En el intertanto muchos de los que éramos niños en esa época y no teníamos acceso a la información de lo que ocurría, buscábamos formas de obtener información sobre lo que sospechábamos que estaba pasando. Así lo recuerda Andrea: “Una tarde, mi hermana y yo estábamos en una pieza viendo ‘El auto fantástico’ mientras mi mamá y mi tía conversaban en el living. Los personajes en la serie hablaban con acento argentino y daban muchos comerciales. Nos aburríamos. Partimos al living [...] Nosotras ya habíamos desarrollado la habilidad de movernos silenciosamente para oír lo que hablaban los grandes” (Insunza, 2013: 154).

En nuestras sociedades contemporáneas, el modo en que se transmite la información resulta relevante y los medios de comunicación son parte fundamental en la instalación de estos marcos sociales para la memoria ya que, siguiendo a Huyssen “no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria” (2002: 25) y este mismo autor advierte que esta memoria no es transportada por los medios de manera inocente “la configuran en su estructura y en su forma mismas” (Ibid: 27). En este caso específico, los medios de comunicación desempeñaron un papel importante en el ocultamiento de información durante la dictadura y, en la actualidad también tienen responsabilidad en el olvido de muchos de esos hechos. En los últimos veinte años, escritores y audiovisualistas, haciendo una apuesta por la ficción han “ganado espacio en un escenario que durante décadas estuvo signado por la censura: silencios y olvidos forzados en pos de la clausura de las prácticas memorizantes” (Cárdenas, 2012: 654) y la televisión esta vez les dio un espacio en su programación.

La campaña del NO

En todas las series televisivas consideradas, la década de los ochenta es presentada como una etapa de cambios, de protestas, y de división. Se emiten toda una serie de acontecimientos violentos que pareciesen desembocar en un hito de estos años: la campaña del No, antesala del esperado retorno a la democracia. Yo no estaba en Chile en esa época, pero en los testimonios de los que la vivieron se trató de una campaña llamativa, alegre e histórica donde, contra todos los pronósticos, venció el No. Así lo recuerda Fernández:

“Para el 5 de octubre de 1988 yo tenía 19 años recién cumplidos. Fue el día más feliz de mi vida. Las calles se llenaron de gente. Nos abrazábamos unos con otros” (2013: 113). La sexta temporada de *Los 80* termina precisamente con la celebración de este triunfo. De hecho, en 2011 las movilizaciones estudiantiles recordarán las grandes marchas y protestas de estos años en dictadura: por su masividad y por su estética. La estética de la alegría, del color, de la música... de la esperanza. La estética de la franja del No.

Las demandas estudiantiles se habían iniciado en 2006 y fueron conocidas como la “Revolución Pingüina”. En estas se exigieron cambios estructurales en la educación pública nacional que movilizaron a una parte importante de la sociedad chilena. Este proceso, contado por sus dirigentes, fue llevado al cine bajo el título de *La revolución de los pingüinos* (2008). En la cinta se revisa el movimiento: las marchas, las tomas³³, la violencia policial, las reuniones con políticos, la sesgada cobertura de los medios de comunicación y la resistencia de los apoderados. Este proceso fue vivido por la población en general como un renacimiento de la esperanza, sobre todo para aquellos que crecieron en dictadura que hoy son padres de estas nuevas generaciones. Dice uno: “Mi hijo Javier tiene 13 años, la misma edad que tenía yo en 1983. Es el delegado de su curso ante la asamblea de estudiantes de su colegio y en estos días, vaya novedad, se ha ido a paro” (Peña, 2013: 199) y con ella, el recuerdo de otros tiempos se actualiza pues “[...] reconocemos al pasado como un terreno en disputa política, simbólica e interpretativa [...] la pugna no está dada entre memoria y olvido, sino más bien entre memorias rivales” (Ruiz, 2003: 207) que se leen siempre desde el presente. La lectura de estas series televisivas por tanto se relaciona con estos procesos.

Tal como se presenta en el segundo capítulo de *Chile, las imágenes prohibidas*, las primeras protestas contra el régimen se realizan en 1982 y son motivadas al principio por la crisis económica y la falta de trabajo. Un año más tarde, en 1983, los universitarios también empiezan a protestar, primero los de la Universidad de Chile a los que más adelante se unieron los de la Universidad Católica. En los recuerdos de quienes aún eran niños en esa época, las protestas serán significativas: “Entonces tuve la vaga sensación de que [esos] días marcaban un antes y después, aunque no supe bien de qué. Esa apertura de ojos frente a la primera protesta contra Pinochet aquel 11 de mayo de 1983, esa trizadura del suelo, coincidía para mí con otros sacudones. Movimientos puertas adentro más bien” (Costamagna, 2013: 78). Los grandes acontecimientos, de tipo colectivo como éste, marcaron los recuerdos de la vida cotidiana, instalándose como un hito de referencia temporal. Estas primeras protestas masivas, organizadas por movimientos específicos o de manera circunstancial por transeúntes anónimos marcaron, a nivel social, un quiebre con la década anterior. Las protestas son parte de *Los Archivos del Cardenal*, -iniciándose el décimo capítulo con una-, y también describen el clima social de la época en el segundo capítulo de *Ecos del desierto*. Son destacadas durante todo el desarrollo de la serie *No*.

Una característica común de estas manifestaciones, pacíficas o no, organizadas o espontáneas, es que todas fueron violentamente reprimidas, tal como ocurre en la manifestación protagonizada por mujeres en el Parque Forestal el 08 de marzo de 1986 y que es recordada por algunas de sus participantes en el tercer capítulo de *Chile, las*

³³ Concepto utilizado para representar el proceso en que los estudiantes se “tomaban” los establecimientos educacionales como forma de protesta y para presionar a las autoridades a tomar cartas en el asunto.

imágenes prohibidas. En esta emisión también se muestran imágenes y se registran testimonios de otros movimientos pacifistas que surgieron en esa década como el “Somos +” y el movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo que surge el año 83, en memoria del padre de familia del mismo nombre quien se inmoló a lo bonzo frente a la catedral de Concepción, gritando “¡que la CNI devuelva a mis hijos!”. Este dramático hecho es parte del capítulo diez de *Los Archivos del Cardenal*, que termina con uno de los protagonistas, Ramón Sarmiento, consolando a la hija –liberada- cuando su padre muere en el hospital producto de las quemaduras.

El registro narrativo en el que está reconstruida la década de los ochenta en estas series es el épico–dramático. De los acontecimientos relevados son destacados aquellos cuyos protagonistas son opositores al régimen militar y que además sufren muertes violentas.

Un ejemplo de esta tensión dramática se encuentra en el caso de Rodrigo Rojas De Negri y Carmen Gloria Quintana (1986), presentado en *Chile: las imágenes prohibidas*. Es también en una protesta donde ambos son detenidos, golpeados y quemados, muriendo Rodrigo y quedando con graves secuelas Carmen Gloria. La madre de Rodrigo, en la entrevista que le realizan, dice que no va a poder llorar hasta que se haga justicia. Que ella no siente odio, sólo un tremendo amor a la vida. En las imágenes que se muestran se la ve comprando flores para llevarlas al cementerio: rojas y blancas, rojas porque para ella significan revolución y blancas porque así es su vida ahora. El documental *La ciudad de los fotógrafos* también se hace cargo de este acontecimiento, entre otras cosas porque Rodrigo se dedicaba a la fotografía y aparece en algunas de las imágenes captadas ese día por otros fotógrafos. En este caso, la propuesta de Barthes se hace efectiva cuando refiere que la fotografía registra aquello que nunca más va a estar frente a nosotros. Aquello que una vez fue y que ya pasó. Estas imágenes cuentan la historia de los que ya no están, de los que no pueden estar, de los que no estarán más.

Otro hecho violento registrado en las series es el de marzo de 1985. En el tercer capítulo de la serie *Los 80*, “A nosotros no”- tercera temporada, emitido el 31 de octubre de 2010- , Claudia (Loreto Aravena), cercana a la Vicaría de la Solidaridad, se entera del secuestro de una persona a la que conocía y que trabajaba en aquel organismo solidario. El revuelo social surge tras el desenlace final que finalmente terminó con la muerte del mismo. Se trataba de José Maluenda, quien es encontrado junto a los cuerpos de Manuel Guerrero y Santiago Nattino, hecho conocido bajo el rótulo de “Caso Degollados”. En el capítulo dos de *Chile, las imágenes prohibidas*, Estela Ortiz, esposa de Manuel Parada dice, en una escena desgarradora en la entrada del Servicio Médico Legal esperando que le entregaran el cuerpo de su marido: “Hasta cuándo”. Esta misma escena es recreada en el que será el último capítulo de *Los Archivos del Cardenal*. En éste Carlos Pedregal es degollado junto a otras dos personas y es su hija Laura quien dice “no podemos aceptar más muertes en nuestro país”. La foto de Carlos Pedregal en la Vicaría se condensa con la foto real de Maluenda. La ficción ha terminado, la vida real continúa.

A pesar de que en las series también se presentan acontecimientos cuyas víctimas apoyaban la dictadura, el marco en el cual se organizan estos relatos es de rechazo y de venganza. A sí estas muertes tienen repercusiones, más violentas aún. La tensión dramática es presentada como una escalada de violencia de la cual sólo sería posible escapar a través de un salto cualitativo importante que estaría expresado en la campaña del No.

Un ejemplo de esto es presentado en el capítulo tres de *Chile, las imágenes prohibidas*. Esta emisión se detiene en los hechos más importantes de 1986, enfatizando como característica principal el incremento de la presión social contra Pinochet. Ese año se produjo el fallido atentado contra él y poco después, como respuesta, el asesinato del periodista José Carrasco Tapia -periodista de la revista de oposición *Análisis*- y otros tres militantes izquierdistas. Ya hemos visto que este acontecimiento es parte también del relato de las series. Fernández, quien creció en dictadura lo recuerda así: “[...] escuchamos un reporte inquietante en la radio. El locutor relataba un hallazgo macabro, así decía. Tres cuerpos habían aparecido degollados en un sitio eriazo camino al aeropuerto de Pudahuel. La policía y los detectives estaban llegando al lugar de los hechos, lo mismo que la prensa. Periodistas, fotógrafos, cámaras de televisión. El locutor hablaba de desconcierto. Gran desconcierto, así decía” (Fernández, 2013: 93).

Otra de las repercusiones que, entre otras cosas, generó el atentado a Pinochet, fue la imposición de nuevas prohibiciones para los medios de comunicación dictaminadas a través del Bando N° 19, que prohibía el humor político en revistas de oposición, y del N° 21, que prohibía publicar fotografías políticas en todos los medios de prensa. Sin embargo, ya el círculo de protección a la dictadura iba resquebrajándose siendo muestra de esto lo presentado en el capítulo dos de *Ecos del desierto*, donde a raíz de la publicación del libro de Arellano hijo -*Más allá del abismo. Un testimonio y una perspectiva*-, Carmen Hertz encuentra la hebra que le permitirá reabrir el caso contra Arellano y dice “se está rompiendo el código de silencio”. Las denuncias ya son públicas. Es difícil seguir escondiendo lo que ocurre en el país, a pesar de la censura y de las amenazas anónimas. La televisión es también increpada por su silencio. En uno de los archivos presentados en el segundo capítulo de *Chile, las imágenes prohibidas*, tras la represión en un cementerio, uno de los asistentes grita “¡Esto es lo que tienen que mostrar en la televisión!”.

Por todas estas razones, la percepción general de los chilenos acerca de la dictadura había cambiado a mediados de los ochenta. En los recuerdos de Illanes, “algo sucedió después del 85. La violencia del régimen llegó a un límite, el asombro de los chilenos se esfumó definitivamente o tal vez fue solo el transcurso natural del tiempo. La idea de una dictadura comenzó a ser más discutida o cuestionada. En octavo básico en mi curso ya todos sabíamos quiénes éramos antirégimen y quienes los pinochetistas. No había término medio” (2013: 141). Ya la recomendación que hace la madre de Ramón en el séptimo capítulo de *Los Archivos del Cardenal*, cuando indica “en esta casa no se habla ni de religión ni de política”, había calado hondo en nuestra sociedad: era mejor no tocar temas que hacían evidentes las trizaduras y los desacuerdos profundos de la sociedad.

Las divisiones en el país ya eran muchas como las series van demostrando: entre los que estaban a favor o en contra de Pinochet, cuyos ejemplos acabamos de ver, y entre los que estando en contra querían poner fin a la dictadura por una vía pacífica y los que optaban por una salida violenta. Este tipo de divisiones y desacuerdos también se hacen evidentes en otros capítulos. En la serie *No* -que se centra fundamentalmente en este periodo histórico- esta oposición se hace evidente en la relación entre el protagonista principal de la misma, el publicista René Saavedra (Gael García Bernal) y su exesposa Verónica (Antonia Zegers), quien no cree que una salida pacífica sea posible.

Otro ejemplo de esta lucha “armada” es presentada en el cuarto capítulo de la cuarta temporada de la serie *Los 80*, “Carrizal”. En éste, el 20 de mayo de 1986 y en medio de las innumerables revueltas sociales en Santiago, Gabriel (Mario Horton) novio de Claudia y su compañero del Frente, “El Rucio”, se internan en la localidad del mismo nombre del capítulo y bajo la fachada de una empresa pesquera, ingresan armas al país provenientes de Cuba. Este acontecimiento también es presentado, en formato de realidad, en el capítulo tres de *Chile, las imágenes prohibidas* y fue catalogado como la internación de armas más importante de América Latina. En el mismo capítulo se muestra y recuerda una de las “recuperaciones” realizadas por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez³⁴ (FPMR), cuando roba un camión que transportaba pollos y los reparte en la población La Victoria, una de las poblaciones emblemáticas por su lucha contra la dictadura.

Y un tercer ejemplo, de un tipo distinto de violencia, se encuentra en la emisión del segundo capítulo de la serie *Los Archivos del Cardenal*. Aquí se presenta el robo de la bandera con la que se juró la Independencia de Chile, que a nivel real fue realizado por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en el marco de la “Operación Retorno”, en la que militantes con instrucción militar ingresaron clandestinamente al país y se decidió dar un golpe comunicacional para desafiar a la dictadura. “Durante veintitrés años el emblema permaneció oculto, hasta que, en 2003, Andrés Pascal Allende gestionó su devolución” (Matus, 2013: 27). En el cuarto capítulo de esta misma serie el trabajo realizado en contra de la dictadura por los abogados Carlos Pedregal y Ramón Sarmiento en la Vicaría de la Solidaridad se opone al que realiza de Manuel Gallardo/ comandante Esteban (novio de Laura). Discutiendo sobre esta opción, Mónica -la periodista esposa de Carlos- le dice a este último que “hay personas que quieren luchar por otros medios”.

En la serie las actividades que, en los acontecimientos reales son realizados por distintos grupos armados, son protagonizados por un solo personaje: Manuel. De esta forma Manuel condensa este tipo de oposición violenta a la dictadura, mientras que la opción pacifista es la encarnada por Ramón. La que aparentemente resulta “premiada” al finalizar la serie es precisamente esta última, ya que Ramón se queda con Laura.

Esta simplificación de los personajes y condensación de los acontecimientos es coherente con los formatos televisivos ficcionales -y por tanto también con los seriados como telenovelas, series, miniseries y docudramas- que deben utilizar una estructura narrativa que permita establecer tipos o perfiles de personajes, bastante estereotipados, enfrentados en relaciones binarias: malo/ bueno; héroe/ villano, etc. De esta manera, al simplificar la realidad también simplifican la forma en que se le puede dar sentido a la vida. Es así que en las series que abordamos los personajes cumplen más de una función en el relato pero ésta está diferenciada de acuerdo a su ubicación en la estructura narrativa y es este reconocimiento el que permite la identificación por parte del telespectador. La estructura narrativa empleada contribuye de igual forma a la elaboración de una síntesis final que operará como ejemplo, moraleja o advertencia.

³⁴El Frente Patriótico Manuel Rodríguez conformado inicialmente por militantes comunistas exiliados que retornaron clandestinamente, “a partir de 1979, [cuando] los partidos políticos decidieron impulsar planes de retorno de sus militantes exiliados” (Rebolledo, 2006: 117) para apoyar las actividades de la resistencia en el interior del país, se convirtió en un movimiento violento y combativo de resistencia a la dictadura.

El cierre de la etapa, el desenlace del relato dramático y la resolución del conflicto, en gran parte de estas series –a excepción de *Ecos del desierto*- es el triunfo de la democracia que, en las imágenes se condensa en la Campaña del No en 1988. Este año se realizó un plebiscito para aprobar (SI) o rechazar (NO) al candidato único nombrado por la Junta de Gobierno. Pinochet lo pierde y se convoca a elecciones que se realizan el 14 de diciembre de 1989, ganando Patricio Aylwin. El cuarto capítulo de *Chile, las imágenes prohibidas*, da cuenta de la atmósfera y los preparativos de la campaña del NO.

Tal como lo detalla la serie del mismo nombre, por primera vez en televisión, los chilenos pudieron “ver” las imágenes que no habían sido transmitidas antes por televisión. “La politización del país, mis compañeros y yo la comenzamos a descubrir en la tele, cuando la franja del No obligó a abrir los ojos y ver apaleos, madres de desaparecidos, actores que pensaban lo que pensaban. A varios, aquellos minutos de televisión que nunca habíamos visto nos removió todo” (Cofré, 2013: 63). Esta campaña, de acuerdo al relato desplegado en las series, tenía al menos dos desafíos: por un lado “movilizar” a los ciudadanos, sembrar la esperanza de que un cambio era realmente posible y por otro, vencer el miedo.

En el primer caso, una frase que da cuenta de la resignación que se sentía es la que sigue: “Nuestras familias nos protegían del ruido ambiente con silencio, me dice más de uno para justificarse de la apatía nacional previa a las protestas. El discurso mayoritario era el discurso de taxista: hay que trabajar igual, todos los días, gobierne quien gobierne. Y así las cosas, da lo mismo quien dirija todo desde arriba, sea asesino profesional o aprendiz de mafioso. Y a nosotros, niños ingenuos sin víctimas directas de la dictadura, como que se nos fue inoculando el conformismo reinante” (Cofré, 2013: 59).

Pero el miedo aún estaba presente, y creo que nuestras generaciones - la de nuestros padres y la nuestra, la de quienes crecimos en dictadura- el miedo nunca se fue. En otros testimonios, como el que sigue, se manifiesta así: “Incluso mi padre, que tenía algunas revistas Apsi y Análisis, y libros anti Pinochet escondidos en el clóset, me dio una respuesta que no me esperaba cuando le pregunté si iba a votar por el No: ‘Es cierto que Pinochet ha hecho mucho daño y que las violaciones a los derechos humanos son inaceptables, pero también ha ordenado mucho el país. Es complicado’” (Simián, 2013: 208). Esta era una frase común, al igual que la que profiere el padre de Ramón en el capítulo cinco de *Los Archivos del Cardenal* cuando dice: “Este país en manos de la gente que tu defiendes fue un desastre”. Este era el clima contra el que tenía que luchar la campaña del NO y que trataría de potenciar la del SI en la serie *No*.

Desde el punto de vista de las series, el triunfo del No se celebra con alegría, como una victoria. Esa alegría iría apagándose con el tiempo, a pesar de algunos destellos esporádicos. Era una alegría que, en el caso de quienes perdieron seres queridos en el proceso, no lograría ser completa, que es lo que ocurre en *Los Archivos del Cardenal* (con el asesinato de Carlos) y en *Ecos del desierto* (con el del otro Carlos).

Segunda parte: desde donde se “lee”

La “transición” a la democracia

Ecós del desierto es la única serie que se desarrolla en un espectro temporal que aborda el periodo denominado de “transición” que se inicia tras las elecciones. Aunque en los sentimientos de quienes esperaron y lucharon por tanto tiempo para lograr el retorno a la democracia este periodo se inicia antes, tras el triunfo del No. Un ejemplo de cómo este hito marcó los recuerdos de dos generaciones (la que vivió el golpe y la que creció en dictadura) es el que sigue: “En marzo de 1988 entré al Instituto Nacional³⁵. Y luego llegaron, al mismo tiempo, la democracia y la adolescencia. La adolescencia era verdadera. La democracia, no” (Zambra, 2013: 243) Aunque lo de la democracia todavía no lo sabíamos. La que tuvimos al menos no era la soñada.

Muchas cosas habían cambiado en Chile y esos cambios habían sido doblemente complejos por “coincidir en tiempo y espacio con una transición política de la dictadura a la democracia y con una transición económica de un modelo liberal autoritario excluyente a un modelo liberal democrático incluyente” (Castells, 2006:11). Para los que sufrieron el golpe de Estado no sería posible volver a la situación original previa, por lo cual nunca recuperarían la democracia que tuvieron, tendrían otra cualitativamente distinta. La dictadura había cumplido una parte de sus promesas instalando el nuevo modelo económico que ofrecería a los chilenos mayores recursos. La transición entonces se inició, entre muchos, con una creciente sensación de malestar. “El sentimiento de pertenencia a Chile se había debilitado, la vida personal se caracterizaba por la creciente individualización, la vida social sufría de la pérdida de vínculos de comunicación y la política perdía significación” (Castells, 2006: 80). La sociedad chilena de la transición a la democracia por lo tanto requería de una nueva construcción narrativa de sí misma, a través de la que legitimara esta nueva etapa. Y esta propuesta se elaboró sobre los pilares de la estabilidad económica. De esta forma, el blanqueo del modelo económico “operó como un trueque: la estabilidad debía ser intercambiada por el silencio” (Ramírez, 2013). El tiempo demostró que no fue suficiente.

Los y las chilenos y chilenas, después de la celebración por el triunfo de la democracia, “[...] sentían o presentían que empezaba una nueva etapa: el fin de la dictadura a través de un plebiscito, la transición donde muchos de ellos volverían a ser funcionarios, es decir, a funcionar en el mundo real. El discurso heroico o patético en torno a su pasado no les ayudaba a vivir ese presente donde ya nada sería grandilocuente, definitivo, épico, donde la orden era reintegrarse, reintegrar incluso eso, la memoria, el dolor. Necesitaban armonizar su vida personal con la histórica y contarle a sus primos y enemigos de ayer, los del otro bando, los que no tenían bando, una historia que no siguiera dividiendo el mundo entre héroes y traidores. Necesitaban que el golpe se convirtiera de alguna forma en pronunciamiento para poder conversar con los que testarudamente lo llamaban así” (Gumucio, 2013: 118) y para construir un nuevo relato había entonces que olvidar. “Así se construyó la memoria oficial, mediante olvidos y “pasadas por alto” que se escondían bajo una superficie aparentemente pulcra y, paradójicamente, transparente” (Ramírez, 2013: 4).

El cambio estructural que vivió el país durante la dictadura: la expansión de la economía de mercado y el molde autoritario de las relaciones sociales, recién se harán evidentes con la llegada de la democracia. Así, la estabilidad y la reconciliación funcionaron como la

³⁵ El Instituto Nacional es un Liceo de los llamados emblemáticos en Santiago. Es la segunda institución educacional más antigua del país, es público, de varones, y de excelencia académica.

amalgama que unió imaginariamente a ese país trizado. Fueron los elementos relevantes “en el discurso de la *transición ejemplar*. Transición que argumentaba la necesidad de dar vuelta la página para centrarse en la búsqueda del progreso que llevaría al país al desarrollo” (Ramírez, 2013: 5; énfasis original). Se trataba de un acuerdo tácito, seguían existiendo entonces temas de los cuales era mejor no hablar en Chile, ya no por el miedo que era la razón del mismo durante la dictadura sino por la sanción social. Ya se habían tomado las fotos oficiales y se habían negociado los acuerdos, era de mal gusto volver atrás.

Un ejemplo de este acuerdo social tácito, lo cuenta un joven compilador al referirse a su libro sobre el periodo, señala que el libro, *La era ochentera*, “se escabullía del ánimo de falsa ecuanimidad que dominó la transición democrática, aquel que establecía que si se hablaba de crímenes y represión debía mencionarse el éxito económico y el orden establecido por el régimen como el impulso a una prosperidad con daños colaterales de menor cuantía. La primera editorial en la que lo ofrecimos notó en el proyecto lo que juzgaron un “desequilibrio” y nos impulsó a que lo contrarrestáramos: escriban sobre el crecimiento económico, agreguen tablas de índice de riqueza material, incluyan la otra cara, la de los que votaron por el Sí en el plebiscito del 88. Nos decían sin decirlo que el empate era necesario para vivir en paz” (2013: 20; énfasis original).

Era el mismo país, pero éramos otros, y esto fue más evidente y traumático para los que volvieron, y para los que habían perdido a sus familiares y amigos. Para cumplir este acuerdo tácito había que elegir, pero ¿qué se olvida?, ¿cuánto olvidar? Ramírez indica que ahí estaban anunciándose las grietas. Ahí estaban las fisuras que persistieron en una sociedad que trató de recomponerse como un espejo trizado y que, como tal, tuvo resultados dispares. “Se trata de una sociedad que, al intentar apaciguar las trizaduras que amenazaban día a día por evidenciarse, cimentó sus estructuras sobre la base de un consenso que enuncia[ba] la supuesta imaginaria armonía [...]” (2013: 4).

El silenciamiento acordado (de manera tácita) durante la transición no es una estrategia original. ¿Cómo se instauró en Chile? es la pregunta que intentaremos despejar en las líneas que siguen. Históricamente la paz social y la estabilidad política se han procurado, entre otras cosas, mediante el olvido jurídico. Sin ir más lejos, en las transiciones políticas desde dictaduras a regímenes democráticos en América Latina, predominó el recurso a las leyes de amnistía que hacen efectivo este olvido no sólo jurídico sino también político. La impunidad ha sido considerada durante siglos un recurso eficaz para contener las consecuencias políticas de los conflictos. Lira indica que “en los fundamentos de las leyes de amnistía se expresa la convicción de que el olvido del pasado asegura la paz del futuro y consolida la estabilidad alcanzada. En el caso de Chile, las reconciliaciones políticas se han basado en estas *leyes del olvido*, es decir, en leyes de amnistía que han cubierto crímenes mayores y menores después de todos los conflictos políticos, desde los inicios de la República en 1818” (2010: 5; énfasis original). Es lo que ocurre con la primera querrela criminal que Carmen Hetz presenta en el segundo capítulo de *Ecos del desierto*: choca con el muro de impunidad que rodea al General Arellano.

Por cierto que esto no sólo afecta las situaciones de orden jurídico y político, sino que también tiene repercusiones en la vida social. Sin ir más lejos, en el caso de Argentina, “la articulación entre el orden genocida y la posterior apolicidad, la indiferencia y el

individualismo de los veinte años siguientes [...] no se explicaría tan solo por la desfavorable correlación de fuerzas políticas y militares, sino por una incisiva y profunda transformación del propio lazo social, que incluso habría afectado las posibilidades de transmisión generacional de las experiencias” (Feierstein, 2012: 161). El caso chileno no fue distinto. En este proceso de estabilidad y convivencia democrática iniciado en la transición, entre “defensores y opositores, aparece un tercer grupo; aquel formado por sujetos que sienten que aquella discusión ha quedado en el pasado y que ahora es necesario *pensar en otras cosas*” (Ramírez, 2013: 59; énfasis original).

Sin embargo, así como por una parte se desplegó una estrategia para preservar la paz social a través del olvido y la impunidad también se inició una búsqueda de la verdad para lograr el “perdón y olvido” que parecían necesarios y quizás suficientes, desde el Gobierno, para cerrar esa etapa y dejar a todos/as más o menos conformes. Para este segundo objetivo se impulsaron una serie de iniciativas destinadas a identificar los casos de detenidos desaparecidos, ejecutados políticos y víctimas de violencia política. En 1990, el primer gobierno de la transición estableció una Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Trece años después se estableció una Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura (2003 – 2005). Ambas comisiones “señalaron en sus conclusiones que las violaciones de derechos humanos tuvieron efectos devastadores en las víctimas y en la convivencia social de la sociedad chilena y rechazaron moral y políticamente que desde el Estado se hubiesen diseñado políticas sistemáticas de represión política, utilizando la tortura y la desaparición de personas” (Lira, 2010: 18 – 19). Sin embargo, ambos informes se cerraron una vez que se los dio a conocer y luego, se transformaron “en documentos simbólicos que concentran el horror del pasado, pero no logran despertar un interés memorial, precisamente por su penoso contenido, incluso entre las víctimas” (Idem).

Durante la transición se hace más visible aún que la forma tradicional de organización social que se centraba en espacios físicos de encuentro, había cambiado. Además, las nuevas tecnologías ya habían empezado también a transformar la manera de relacionarse y de obtener información. Es en estas condiciones que los medios de comunicación se proyectan como una de las principales instituciones que dotan de sentido y permiten que las audiencias (heterogéneas, diversas, anónimas) puedan adquirir una idea de comunidad, de mundo compartido en el que se hacen visibles problemáticas que son comunes ya que “la información es un modo de dar forma a las relaciones sociales” (Lechner, 2005: 251), y la televisión, al trabajar con imágenes, llega a ser la preferida pues, “no hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total” (Huyssen, 2009: 15).

No todos los relatos ni todas las imágenes son parte de las propuestas mediáticas. Es así como las distintas visiones acerca de la dictadura entran en conflicto y la disputa sobre este pasado es uno de los puntos más polémicos de la conmemoración de estos 40 años. Qué relatos se cuentan, desde qué perspectiva, qué imágenes condensan metonímicamente el significado de este periodo es parte de la disputa por la memoria de este periodo. El problema se produce al momento de seleccionar los hechos y sus interpretaciones, y en el intento de darle una racionalidad y una justificación plausible que pudiera identificarse con el bien común, pero no hay que olvidar que “las memorias” en la sociedad no se vinculan únicamente con la “objetividad de los hechos”. “Resuenan en las intensas emociones

vividas asociadas a esos hechos... en los miedos y las angustias invasoras... en la imposibilidad de poner palabras a lo vivido, en el vacío de las pérdidas, en los duelos imposibles” (Lira, 2010: 13), es así como los cimientos de este pacto de silencio empiezan a resquebrajarse y aparecen en la superficie distintas manifestaciones de este proceso que también llega a los medios.

Esto también ocurrió en la conmemoración de los 30 años pues ese año, frente “a la angustia de los familiares de los detenidos desaparecidos del MIR, quienes reclamaban que, a pesar de la creación de la Mesa de Diálogo en 2000 y el trabajo de otras iniciativas, la información proporcionada por las Fuerzas Armadas sobre los casi seiscientos desaparecidos de esa colectividad era prácticamente nula” (Matus, 2013: 32), el pabellón robado en 1978 por miembros del MIR, y presentado en uno de los capítulos de *Los Archivos del Cardenal*, fue devuelto envuelto en una bandera del MIR. Al entregarlo en el Museo Histórico Nacional, las mujeres que lo portaban explicaron que devolvían la bandera con la demanda de verdad y justicia para sus familiares. Pidieron que, así como el Estado había proporcionado los medios para secuestrar a las víctimas y arrojarlas al mar, ahora también tenía que poner los recursos para una investigación judicial completa, incluyendo el pago de misiones submarinas, para buscar los restos. Lo que se había hecho en materia de derechos humanos hasta la fecha evidentemente no había sido suficiente.

De exilios y autoexilios

Otro tema que requiere ser considerado tanto porque “aparece” en las series como porque interviene en las condiciones de recepción, es el tema del exilio. Sin embargo, nos parece necesario ampliar un poco la concepción tradicional de este concepto puesto que además de la elección “voluntaria” de salir del país, donde “la decisión de emigrar, aunque forzada, fue una decisión de los individuos que se sentían perseguidos o en efecto lo eran” (Rebolledo, 2006: 24), hay que agregar a la situación de quienes fueron relegados, desalojados o relocalizados al interior del mismo país. Estos casos no son un exilio pues el desplazamiento no es hacia fuera, pero es un movimiento aguas adentro que también tuvo repercusiones individuales y sociales. Veamos algunos ejemplos a continuación.

En relación al exilio, es parte del contenido del capítulo final de la tercera temporada de la serie *Los 80*, y su emisión marcó 32.5 puntos de rating. Se trata del capítulo “Familia” (emitido el 19 de diciembre de 2010), ambientado en diciembre de 1985 y se centra en la emotiva despedida de Claudia de su novio Gabriel (Mario Horton), que se irá por cuatro meses tras sospechar que descubrieron su participación en el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Al partir Gabriel se da cuenta de que lo están esperando y logra alertar a Claudia para que escape mientras él sale por una puerta trasera. Claudia llega a su casa muy asustada y horas después recibe una llamada de Gabriel que le indica que debe prepararse para escapar pues ya estaba identificada también y de no hacerlo pondría en peligro al resto de su familia. Claudia toma la importante decisión de dejar su casa sin hablar con sus padres para escapar con él. La cuarta temporada de la serie se inició con el capítulo “El viaje” ambientado en abril de 1986, que marcó 34.3 puntos de rating (16 de octubre de 2011). En esta emisión Gabriel sufre un atentado en Argentina y le dice a Claudia que “ya

no podemos seguir quedándonos en esta casa", debiendo esconderse. Más adelante deciden regresar a Chile de manera clandestina y Claudia, por seguridad, no puede ver a sus padres.

Argentina, en la gran mayoría de los casos –incluida la escena ya relatada–, fue la primera opción tomada por quienes tenían que salir del país, sobre todo si lo hacían de manera clandestina. Algunos cruzaron la cordillera a pie, otros lograron abordar un avión o un autobús con papeles falsos y mucha suerte. Salieron solos, más adelante los seguirían sus familias. Una cosa es clara. Nadie quería irse... no fue una elección...

Pronto ya no sería el mejor lugar para refugiarse. El año 76 fue el inicio de la colaboración entre las dictaduras de Argentina y Chile en el marco de la operación Cóndor³⁶. Es así como muchos chilenos exiliados en Argentina fueron detenidos y asesinados, mientras quienes lograron huir se asilaron en otros países. Es lo que ocurrió con algunos de mis tíos que debieron salir de Argentina rumbo a Suiza. Una situación similar es presentada en el segundo capítulo de *Ecos de desierto*, en el que Carmen Hertz decide irse a Francia con su hijo, tras las amenazas que recibe y el asesinato de la empleada embarazada que trabajaba en su casa.

Además del exilio “obligado” de estos dos casos, muchos debieron salir del país a petición de sus familiares, quienes tenían miedo de que les pasara algo. Es lo que sucede en el primer capítulo de *Los Archivos del Cardenal*, en que los padres de Laura le piden que vaya a cursar un postgrado en el extranjero como medida de protección y también en el capítulo 7, en el que tras la detención y tortura de Ramón, sus padres le piden que salga un tiempo del país.

La historiadora Carmen Norambuena, a partir de los estudios hechos por la Vicaría de la Solidaridad, calcula que “según los antecedentes y la documentación que poseemos habrían salido del país 408.000 personas exiliadas del país, siendo sus principales destinos Argentina (50,78 %), Estados Unidos (7,87 %), Venezuela (6,18 %), Canadá (3,85 %), Francia (3,68%); Italia (2,38 %), Suecia (2,38 %) y Australia (2,21 %)” (2000: 178). Sin embargo podrían ser más. Los datos estimados “vuelven a evidenciar la dificultad y la poca certeza que existe a la hora de intentar establecer las cifras del exilio, incluso cuando se utiliza la misma información de base” (Rebolledo, 2006: 31). Esto pues, de acuerdo a esta última investigadora, fueron numerosas las maneras a través de las que una persona se convertía en exiliada. Las más evidentes fueron por cierto las relacionadas directamente con los decretos promulgados por el régimen militar, que dictaban penas de expulsión del país, extrañamiento, pérdida de ciudadanía; y otros que impedían el regreso de acuerdo a múltiples causales.

El exiliado, a diferencia de un migrante, “es un derrotado, alguien cuyo proyecto político fracasó, y esa derrota cobra materialidad física en el momento en que debe abandonar su tierra o bien cuando se le prohíbe el reingreso a ella” (Rebolledo, 2006: 18), por tanto siente que está de paso en su nuevo lugar de residencia, y aunque más adelante su familia lo va a

³⁶La Operación Cóndor fue un plan de coordinación de operaciones entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur de América —Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y esporádicamente, Perú, Colombia, Venezuela, Ecuador— con la CIA de los Estados Unidos, llevada a cabo en las décadas de 1970 y 1980.

acompañar, no proyecta su futuro en ese lugar. Vive esperando la opción de regresar. Para el resto de su familia, sobre todo para sus hijos, las cosas no son así, ellos crecen en un nuevo país, construyen amistades, aprenden la historia y escuchan los relatos de sus padres. No se sienten exiliados necesariamente pero tratan de comprender. ¿Quiénes son entonces?

Muchos de los documentales realizados durante la transición intentan responder esta interrogante. Es el caso del documental de Rossi, *El eco de las canciones. La directora* nació en el exilio en Roma y regresó a Chile en 1988. En la película ella parte desde una reivindicación de la infancia como espacio de construcción de la memoria, para desplegarse por esa historia de Chile que vivió desde el exilio, devenir difuso que se corresponde en su opción por utilizar imágenes de películas, dibujos animados, archivos personales de otros, fragmentos de noticieros, y otros. “La única posibilidad que tiene Rossi de comparecer en esa historia, es a través de imágenes en las cuales ella no participa, pero que dan cuenta de su imaginario simbólico, ese que comparte con otros, pero al mismo tiempo, la diferencia por la distancia. Ella no puede presentarse en la imagen, porque su cuerpo nunca estuvo en ese presente que intenta aprehender” (Santa Cruz, 2014: 8).

Este será otro de los problemas que tuvieron que resolver los hijos de los exiliados al volver a Chile. Algunos simplemente no lo lograron y las familias tuvieron nuevamente que separarse. Y para quienes intentaron fue muy complejo. Al inicio eran considerados extranjeros –y así se sentían, extraños- y debieron aprender a guardar silencio pues para los que se quedaron en el país, ellos no estuvieron durante la dictadura, por lo que no eran capaces de entender realmente lo que se vivió. Es lo que ocurre con el protagonista de la miniserie del *No*, René Saavedra (Gael García Bernal), quien regresa al país desde México y es cuestionado por su ex mujer Verónica (Antonia Zegers) por su propuesta creativa de vincular la campaña del No con un arcoíris, ella molesta le dice que él puede hacer una propuesta así porque no vivió lo que los que se quedaron tuvieron que vivir.

Muchas familias se rompieron durante la dictadura, no sólo porque unos apoyaban al régimen militar y otros no, también porque unos se fueron y otros se quedaron y porque otros perdieron a algunos de sus integrantes. “La dictadura me dejó sin un par de abuelos, tíos y primos: el papá de mi mamá fue expulsado de Chile en Diciembre de 1976 e inició su exilio en Moscú tras ser canjeado por el disidente soviético Vladimir Bukovsky. Mi abuela y las dos hermanas menores de mi mamá también vivieron su exilio allí. Sólo mi mamá se quedó en Chile” (Insunza, 2013: 148). Esto tuvo repercusiones en los lazos sociales, la “familia” como tal era cada vez más pequeña.

También tuvieron repercusiones las erradicaciones a las que se vieron enfrentadas comunidades completas en Chile. En la película de Wood, *Machuca* (2004), ambientada en 1973, la amistad entre un niño rico y uno pobre que nació bajo el alero de una experiencia educacional en el Colegio San Patrick³⁷, es abruptamente interrumpida porque el campamento donde vivía el niño pobre es violentamente erradicado. Este proceso traumático es también relatado en la Memoria de Título *50 años de políticas de vivienda social a raíz del caso de la Villa San Luis* (2013) que cuenta que el 28 de diciembre de 1978 un hombre, “desorientado y confundido recorría errático las calles de la zona poniente

³⁷ La experiencia es real. Está basada en la amistad del director de la película con otro niño en el Colegio Saint George, en Santiago.

de Santiago” (Allende y Olave, 2013: 9) los que escuchaban su problema lo enviaban a la Vicaría de la Solidaridad a la que llegó contando: “Es que llegaron los militares y nos dijeron tienen una hora para embarcarse en los vehículos que están afuera, sacar todo lo que puedan y subirse con sus familias. Nos dijeron que después nos darían explicaciones. Fue de noche, con armas y todo” (Ibid: 10). Fueron 112 las familias desalojadas esa noche (700 personas) que fueron abandonadas en distintos lugares de Santiago. Los medios de comunicación, radios y prensa escrita difundieron la noticia alertados por el Obispo Enrique Alvear.

Entre 1979 y 1985 fueron trasladadas 28.887 familias en Santiago desde barrios pudientes del sector oriente de la ciudad hacia lugares periféricos, exacerbando la segregación espacial que ya existía. Si unos eran sacados a la fuerza del lugar en que vivían otros iniciaban un proceso de tomas de terreno porque no tenían donde vivir. Lo hacían en la noche, llegaban sigilosamente con sus familias y se instalaban, en situaciones precarias en el terreno que querían habitar. En el cuarto capítulo de *Los Archivos del Cardenal* se relata este proceso. En la serie, al enterarse de la “toma”³⁸ de un terreno, Carabineros llega al lugar, rompen las cosas y detienen a muchas personas. Los pobladores se refugian entonces en la Iglesia del sector protegidos por el cura. El desalojo es justificado porque entre los pobladores se encontraba un “extremista” al que querían atrapar.

En otra categoría ubicamos a los relegados. Aquellos que fueron detenidos por las fuerzas armadas y, en castigo por ser “revoltosos”, por su participación en manifestaciones, o en actividades políticas, fueron enviados a centros penitenciarios en lugares apartados del país. Es lo que ocurre con Manuel, novio de Laura en el capítulo dos de la serie *Los Archivos del Cardenal*, que tras ser detenido en una peña universitaria es enviado al sur por tres meses. En *Ecos del desierto*, uno de los jóvenes presos pide ropa gruesa a su madre previendo que podía ser relegado. Ella nunca alcanza a entregar la ropa. Su hijo es asesinado por la Caravana de la Muerte.

Distintos caminos, experiencias traumáticas que marcaron la vida de muchas personas. En el mejor de los casos, cuando el periodo de castigo terminaba, las personas relegadas volvían a sus casas y trataban de retomar su vida. Algunas se iban fuera para evitar otras represalias. En el caso de los erradicados lucharon durante mucho tiempo por volver a sus casas pero no lo lograron, debiendo adaptarse a sus nuevas condiciones con una sensación de inseguridad que no cesaría.

En el caso de los exiliados, el proceso de retorno al país fue gradual. Algunos habían ingresado de manera clandestina durante la dictadura siguiendo las órdenes de sus partidos políticos. Otros, que salieron por su propia cuenta, regresaron cuando las condiciones lo permitieron, pero la gran mayoría regresó cuando llegó la democracia al país. En el capítulo tres de *Chile, las imágenes prohibidas* se recuerda, por ejemplo, la llegada del grupo folclórico Illapu. Llegan el 18 de septiembre de 1988³⁹, año en que se proclamó el fin del exilio y festejan su retorno dando un concierto en el que cantan su canción *Vuelvo*. La

³⁸ Concepto que retrata la acción concertada realizada por algún grupo de sujetos que invade un lugar que no les es propio, instalándose a la fuerza en él.

³⁹ http://inti-illimanichile.blogspot.com/2012/05/el-regreso-chile_10.html consultado el 27 de enero de 2014.

llegada de los que volvían en la mayor parte de los casos fue así, jubilosa. La reincorporación al país no.

Mi propia familia pudo reencontrarse en Chile después de 18 años de separación a inicios de los 90. Fue un tiempo de lágrimas y de celebración aunque, en este periodo mi abuela ya había muerto de cáncer. De mis tíos, sólo uno pudo volver a instalarse en Chile, los otros dos tuvieron que volver a Suiza, por sus hijos que ya habían crecido en ese país y echado raíces. Y también gravitaban las condiciones económicas y la imposibilidad de “reinventarse” laboralmente al regresar.

Los procesos de reparación

“Sin cadáver no hay crimen” dice Carlos Pedregal en el primer capítulo de *Los Archivos del Cardenal* cuando se encuentran los cuerpos enterrados en los Hornos de Lonquén. Este capítulo estuvo inspirado en el hallazgo de quince cadáveres (01 de diciembre de 1978) que luego “se supo que [...] correspondían a un grupo de detenidos desaparecidos de Isla de Maipo” (Matus, 2011: 15). El capítulo cuenta las peripecias realizadas para identificar a los cuerpos en una época en que el miedo, ya había instalado el silencio como estrategia de sobrevivencia. Esta frase sintetiza también la necesidad de encontrar los cuerpos de ejecutados y detenidos desaparecidos durante la dictadura para: demandar justicia y para hacer el duelo, es decir para iniciar un proceso que permitiera, a quienes perdieron familiares, seguir adelante.

Una vez descubiertos los restos de Lonquén dos procesos se activan: por una parte, las demandas y presiones tanto de familiares de detenidos desaparecidos como de organismos nacionales e internacionales contra el gobierno se hacen más fuertes y, por otra, se hace evidente la necesidad, por parte del régimen militar, de hacer “desaparecer” las evidencias de las violaciones de derechos humanos cometidos. No podían cometer más errores de ese tipo.

María Luisa Sepúlveda recuerda que procesos judiciales posteriores revelaron que en diciembre de 1978, tras la aparición de los cuerpos de Lonquén, Augusto Pinochet dio la orden para que los regimientos a lo largo de todo el país realizaran la operación ‘Retiro de televisores’. Era la orden para desenterrar y deshacerse de los cuerpos de desaparecidos que habían sido ocultados en fosas clandestinas como las de Lonquén” (Matus, 2011: 25). El objetivo de esta segunda práctica fue la “desaparición de la desaparición”, una especie de “doble borramiento cuyo conocimiento es relativamente reciente” (Corporación Parque Villa Grimaldi, 2012: 19).

Destruir las evidencias no era algo novedoso. Ya se había hecho antes. Esto permitía sostener una mentira en el tiempo y extender un manto de duda, pero “en 1978, los hechos impusieron la verdad” (Insunza; Ortega, 2011:11) y la Vicaría de la Solidaridad, al anunciar este hallazgo y hacerlo público “demolió la versión oficial de la dictadura, que negaba la existencia de desaparecidos” (Matus, 2011: 15).

Pero no sólo eso. También se trataba de callar las voces de quienes, habiendo participado de los organismos represores y arrepentidos por ello, intentaron brindar información. En el

capítulo nueve de *Los Archivos del Cardenal*, llamado “Confesión”, el arrepentido miembro del organismo represor, Pastene, le confiesa a Carlos Pedregal que ellos habían tirado a detenidos en el mar, algunos de los cuales incluso estaban vivos. Este personaje está inspirado en el testimonio de “‘Papudo’ Valenzuela, quien se presentó un día ante una periodista opositora⁴⁰ y dijo: ‘Quiero hablar de detenidos desaparecidos’”. (2011: 158).

En el capítulo once de la misma serie Pastene, antes de partir al exilio debía presentar su testimonio, pero el coronel a cargo de la unidad a la que este pertenecía dice: “Pastene no va a ser testigo de nada, porque los muertos no hablan”. De acuerdo a la investigación realizada por Insunza y Ortega, una ley no escrita de los organismos represivos establecía que la traición se pagaba con la muerte.

Otra estrategia empleada por los organismos de represión del régimen militar fue la de “cubrir” un asesinato con otro que dejara libres a los verdaderos culpables o construir un montaje de enfrentamiento que justificara la muerte de los “extremistas”. Ambas situaciones están presentes en *Los Archivos del Cardenal*. El primer ejemplo se presenta en el octavo capítulo, “Compañeros de Colegio”, en el que asesinan a Lautaro e incriminan a un compañero de colegio de uno de los asesinos, Pedro, quien aparece como autor confeso del crimen (por una carta que había dejado). Este caso está inspirado en el asesinato de Tucapel Jiménez. De acuerdo a la investigación realizada por Sanhueza, la solicitud fue “buscar a alguien pobre, bueno para beber, que viviera solo. Esa fue la instrucción que recibió un equipo de la CNI, en julio de 1983, para echar tierra sobre el asesinato de Tucapel Jiménez con el montaje de un suicidio con carta autoinculpatoria. El elegido fue un carpintero cesante y separado de Valparaíso, cuyo sueño era ahorrar para tener luz y agua potable en su casa. Sin tener idea de política ni de quien era el presidente de la ANEF, Juan Alegría Mundaca fue víctima de uno de los crímenes más aberrantes de la dictadura” (Sanhueza, 2011: 146).

También en el cuarto capítulo de *Chile, las imágenes prohibidas*, llamado “Adiós General”, se presenta un operativo de la CNI realizado en 1981, en la población San Joaquín. Se trata de un montaje de falso enfrentamiento en el que matan a dos miristas: Sergio Flores y Verónica Cienfuegos. Y en el capítulo once de *Los Archivos del Cardenal*, se muestra a Manuel con otros compañeros planificando un operativo. Está en una casa con otra pareja. Un niño toca el timbre y la mujer sale a abrir cuando se inicia un tiroteo, sólo logra escapar Manuel, las otras dos personas mueren en el lugar. La radio informa de que se trató de un enfrentamiento. Este hecho está inspirado en lo que ocurrió en septiembre de 1983, cuando “la CNI asesinó a tres miristas en una casa de seguridad en la calle Fuenteovejuna y a otros dos en una casa de seguridad en la calle Janequeo, ambas en Santiago. Aunque oficialmente ambos hechos fueron presentados como enfrentamientos, en 1991 el Informe Rettig determinó que se trató de ejecuciones cometidas por agentes del Estado” (González, 2011:199).

Con el descubrimiento en Lonquén, se activan los procesos de búsqueda de personas desaparecidas y de los cuerpos de aquellos que fueron ejecutados durante el primer periodo de la dictadura. Algunos de esos cuerpos estaban enterrados en fosas comunes en

⁴⁰ La entrevista se publicó en Caracas, los días 7, 8 y 10 de diciembre de 1984. El reportaje, titulado en su primera entrega “La tortura en el Chile de Pinochet: once años de crímenes relató un esbirro arrepentido”.

cementerios. Las lápidas consignaban “N.N”. En Santiago, el Cementerio General concentraba varias en el Patio 29.

La primera vez que visité este patio tenía 12 años. Estaba de vacaciones en Santiago y acompañé a mi tía a visitar la tumba de mi abuelita que está en ese cementerio. Antes de entrar ella compró, además de las flores para mi abuela, tres claveles rojos y fuimos a dejarlos en una tumba cualquiera de ese patio. Cuando le pregunté por qué lo hacía me dijo que siempre dejaba esas tres flores allí porque cualquiera de sus tres hermanos podría haber terminado allí.



Imagen 3. Patio 29 Cementerio General. Foto del libro *20 años Un camino de imágenes*

El patio 29 aparece como la imagen que denuncia la existencia de estas víctimas no reconocidas de la dictadura, y también está presente en la serie *No*, en el programa *Chile, las imágenes prohibidas* y en documentales como *Patio 29: historias de silencio* (1998) de Esteban Larraín y *Fernando ha vuelto* (1998) de Silvio Caiozzi. Con esta imagen se denuncia la ausencia, se muestra lo que no está pues, “es una intermediaria, es decir, una médium, entre el pensamiento y el acto; genera efectos reales; convierte la idea en una fuerza que actúa sobre el mundo material y sobre las relaciones sociales” (Balandier, 1994:157 – 158), es también una imagen metonímica de gran fuerza.

Son los cementerios también, al momento del entierro de aquellas personas cuyos cuerpos habían sido entregados, donde se produjeron muchas manifestaciones y la represión violenta de las mismas. Escenas de este tipo están presentes en *Chile, las imágenes prohibidas*. El dolor vence al miedo y se manifiesta con fuerza en la protesta, en el reclamo y demanda de “ya no más”, al estar frente al signo explícito de la muerte.

La búsqueda de las personas desaparecidas empezó a organizarse en torno a distintas agrupaciones. Estas “fueron conformando un conjunto de archivos a lo largo del período comprendido entre los años 1973 y 1990 que permiten acceder a información fundamental

para construir la historia del terrorismo de Estado durante la dictadura” (Corporación Parque Villa Grimaldi, 2012: 15). Se dieron cuenta además de la importancia de documentar en imágenes, de registrar los lugares en los que podían estar detenidos sus familiares y recabar fotografías que permitiesen la identificación y búsqueda de sus seres queridos. Esto debido a que “el poder simbólico de estas fotografías –la capacidad de simbolizar no sólo el pedido, por parte de la familia afectada, de devolución del cuerpo del desaparecido, sino también, de manera más general, la historia de la desaparición- surge del hecho de que están representando los cuerpos ausentes; de su condición de extraños dobles que deben funcionar también como “originales” hasta que los restos de los desaparecidos sean encontrados. Se nutre, además, de la antigua y difundida percepción social que vincula la fotografía a la muerte, la memoria y lo documental” (Bystrom, 2009: 317).

Las motivaciones de este archivo de imágenes eran claras. “Las primeras imágenes de lo que sería nuestra acción por la verdad y la justicia, comienzan a revelarse, porque las vidas de nuestros seres queridos estaban en peligro, iniciamos su búsqueda recorriendo el Estadio Chile, Estadio Nacional, Chacabuco, Pisagua, Tejas Verdes, Quiriquina, Tres Alamos, Cuatro Alamos, Puchuncaví, Ritoque y tantos otros lugares que fueron campos de concentración de la dictadura militar, llevando en nuestras manos un clavel rojo que nos identificaba” (Corporación AFDD, 1997: 11). Los mismos claveles rojos que llevaba mi tía al Patio 29.

Lamentablemente muchos otros desaparecidos no están en esas fosas comunes de algún cementerio. Es el caso de Carlos Berger y los detenidos desaparecidos en Calama (26 personas en total), quienes fueron ejecutados en el desierto. De acuerdo al libro de investigación en el que se basa la miniserie *Ecos del desierto*, el viernes 19 de octubre de 1973, estas personas fueron fusiladas por orden del coronel Sergio Arredondo en el marco de la Caravana de la Muerte. Nadie pudo ver los cuerpos, ni “saber siquiera que fueron enterrados en fosa común del cementerio como en [los casos de] La Serena o Copiapó [...]”. Por doce años –en silencio- muchas familias recorrieron el desierto buscando un indicio, una señal” (Verdugo, 1989: 229). En el capítulo dos de *Ecos del desierto*, Carmen Hertz hace público este hecho iniciándose la búsqueda de los cuerpos. Sin embargo, aunque en “abril de 1986, el abogado Luis Toro –de la Vicaría de la Solidaridad- dio con el paradero de quien aparecía como el más cercano testigo” (Verdugo, 1989: 230), Mario Raúl Varas, quien prestó declaración ante una jueza de Antofagasta yendo juntos al lugar donde se habrían enterrado los cuerpos, no encontraron nada. Hasta ahora no han encontrado nada.

Imágenes de esta búsqueda silenciosa de los restos se encuentran en el documental de Patricio Guzmán (2010) *Nostalgia de la luz*. En éste, como se indica en la sinopsis, “mientras los astrónomos buscan la vida extra terrestre, un grupo de mujeres remueve las piedras: busca a sus familiares”⁴¹. Una búsqueda que no termina, que no puede terminar, tal como lo demuestran una serie de documentales realizados por hijos/as de detenidos desaparecidos o ejecutados políticos. Sólo como ejemplo podemos mencionar los documentales: *En algún lugar del Cielo* (2003) de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* (2010) de Germán Berger, entre muchos otros⁴². Este último se estrenó en la

⁴¹ http://www.patricioguzman.com/index.php?page=films_dett&fid=11 consultado el 15 de septiembre de 2014).

⁴² Ver anexo de documentales y películas realizados.

televisión estatal en Chile casi en paralelo con *Los Archivos del Cardenal*. Se estrenó luego de años –en plena década del 2000- en que a Germán Berger le cerraran las puertas para exhibirlos por esa misma señal.

Otra imagen que evoca esta búsqueda es la de las mujeres de distintas agrupaciones, las que, venciendo el miedo salen a la calle a reclamar, hacen presentes sus demandas buscando verdad y justicia con el rostro de sus familiares desaparecidos pegado en el pecho. Imágenes como la que sigue son parte de estas series.



Imagen 4. Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos. Foto: Libro *20 años Un camino de imágenes*.

En el primer capítulo del programa *Chile, las imágenes prohibidas* aparecen imágenes del Estadio Nacional convertido en centro de detención y a los familiares de detenidos que, fuera del estadio, preguntan por sus maridos e hijos. Son también las mujeres, madres y esposas, las que en el primer capítulo de *Ecos del desierto* preguntan fuera de la cárcel de Calama por sus familiares detenidos y luego van a la casa del coronel a cargo solicitando información. Y también son los familiares de detenidos los que aguardan durante horas para obtener información en los pasillos de la Vicaría de la Solidaridad en *Los Archivos del Cardenal*.

Los familiares de detenidos empezaron a acudir a distintas organizaciones buscando apoyo, respaldo y las vías que les permitiesen encontrar a sus seres queridos. Una de las más destacadas en estas series fue la Vicaría de la Solidaridad, lugar de trabajo de los personajes principales de *Los Archivos del Cardenal*, institución marco en la que se apoya para su demanda de justicia la principal protagonista de *Ecos del desierto*; lugar al que acuden a pedir protección para su hija en *Los 80*; y parte también de las locaciones de la campaña del No.

Durante toda la dictadura y principalmente los primeros años, la Iglesia Católica cumplió un rol fundamental oponiéndose a la violencia ejercida por el régimen militar. La relación fue por tanto siempre compleja entre estas dos entidades. El 6 de octubre de 1973, el cardenal Raúl Silva Henríquez “creó una Comisión Especial, para ‘atender a chilenos que, a consecuencia de los últimos acontecimientos políticos, se encuentren en grave necesidad económica o personal’. Dicha Comisión tuvo como tarea establecer vínculos con otros credos religiosos, lo que dio origen al comité de Cooperación para la Paz en Chile (Comité Pro Paz), un organismo ecuménico integrado también por la iglesias Evangélica Luterana, Evangélica Metodista, Ortodoxa, Pentecostal y por la Comunidad Hebrea de Chile” (Insunza; Ortega, 2011: 9 – 10).

Las actividades realizadas por este Comité llevaron a Pinochet a solicitarle al cardenal su disolución “De lo contrario, amenazó, ordenaría su cierre por decreto. Silva Henríquez accedió, pero lo que vino fue peor para el régimen: el cardenal creó la Vicaría de la Solidaridad, dependiente del Arzobispado de Santiago. Con sus oficinas instaladas a un costado de la Catedral Metropolitana, era una señal clara, ahora el organismo quedaba bajo su mando y protección” (Insunza; Ortega, 2011: 10). Para la realización de la serie de *Los Archivos del Cardenal* se utilizaron estas mismas dependencias, fácilmente reconocibles. También son parte del capítulo final de la tercera temporada de *Los 80*; y del segundo capítulo de *Ecos del desierto* cuando Carmen acude con la esposa del Coronel Rivera (en 1985) para que ella preste declaración y de algunas imágenes presentadas en *Chile, las imágenes prohibidas*.

La Iglesia además protegió y defendió a los pobladores. En la población La Victoria se presenta el caso del Padre Pierre Dubois⁴³ quien en el primer capítulo de *Chile, las imágenes prohibidas* pone su cuerpo entre los manifestantes y los militares para defender a los pobladores e intenta protegerlos arriesgando su vida. En *Los Archivos del Cardenal* se solicita refugio para Pastene en un convento siendo, más adelante, una monja la que lo ayuda a cruzar la frontera escondido en un auto. Y es en el marco de la visita del Papa a Chile en 1987, presentado en el tercer capítulo de *Chile, las imágenes prohibidas* cuando, transmitidas en directo por televisión salen al aire las consignas gritadas por los asistentes que querían denunciar, al país y al mundo, lo que estaba sucediendo en Chile: “Liberar, liberar a los presos por luchar”, decían, agregando: “Queremos justicia, trabajo y libertad”.

Además de encontrar a los desaparecidos, las familias reclamaban justicia para ellos. “No tenemos odio pero sí sed de justicia” dice Roberto, protagonista de *La sombra de don Roberto* (2007) (Ramírez, 2013: 60) y “Cuando la justicia no llega a tiempo no es justicia” dice Carmen – Aline Kuppenheim- en el último capítulo de *Ecos del desierto*. Se necesitó paciencia para lograrlo.

⁴³ Pierre Dubois, nacido en 1931, fue uno de los más destacados líderes de la Iglesia Católica en la defensa de los derechos humanos durante la dictadura, y en dicho rol le tocó enfrentar el asesinato de su colega y amigo, André Jarlan, en la propia Población La Victoria, el 4 de septiembre de 1984. En el año 1986 fue expulsado del país junto a otros sacerdotes y en el año 1990 regresó a Chile y a La Victoria. (http://www.cooperativa.cl/en-la-poblacion-la-victoria-fallecio-el-padre-pierre-dubois/prontus_notas/2012-09-28/085046.html Consultado el 21 de enero de 2014).

Con el tiempo se abrieron fisuras, se cometieron errores que dejaron al descubierto los crímenes que permitieron dar inicio a investigaciones. Es así como en *Ecos del desierto*, fue el propio hijo del general Arellano, el abogado Sergio Arellano Iturriaga, el que gracias a la publicación de su libro *Más allá del abismo. Un testimonio y una perspectiva* en 1985 gatilló el desmentido del coronel Eugenio Rivera Desgroux, en una carta publicada por la revista *Análisis* que permitió que una querrela criminal fuera interpuesta. “Ahí estaban, por primera vez desde el Golpe militar, un general y un coronel enfrentados públicamente en un grave caso de violación de derechos humanos esenciales. Ahí estaba la punta de la hebra de una tragedia oculta y muchos –familiares de las víctimas, abogados y periodistas– decidieron que había llegado la hora y la oportunidad de unir fuerzas para desenredar la madeja. Los datos comenzaron a aflorar desordenadamente: la identidad de las víctimas, la identidad de los presuntos ejecutores, la dramática búsqueda de los cuerpos en Calama” (Verdugo, 1989: 272). No se pudo hacer mucho en esa ocasión porque estaba en vigencia la Ley de Amnistía dictada en 1978 a través del Decreto Ley N° 2.191, que concedía amnistía a todos aquellos que, en calidad de autores, cómplices o encubridores, hubieran incurrido en actos criminales realizados entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1978.

Se tuvo que esperar la llegada de la democracia para que el Ejército entregara los nombres de 200 víctimas mortales –180 identificadas y 20 N.N.– asesinadas por los servicios de inteligencia o las Fuerzas Armadas, “por primera vez el Ejército admitía oficialmente lo que ya se sabía: los cuerpos de varias víctimas habían terminado en el fondo del mar” (Rebolledo, 2012: 28). Sin embargo, no se podía enjuiciar a los responsables por lo que “una parte importante de los responsables permanece libre. Varios condenados han visto rebajadas sus penas durante el gobierno de Sebastián Piñera, o han sido dejados libres antes de cumplirlas (Observatorio de Derechos Humanos de la Universidad Diego Portales, 2011.

Sin embargo, la detención de Pinochet en Londres en 1998, presentada en el cuarto capítulo de *Ecos del desierto*, sería un nuevo detonante que permitió procesar a los inculpados en el caso Caravana de la Muerte. El capítulo se inicia con el festejo de Carmen con su amiga ante la noticia. Una nueva luz de esperanza se había encendido y con ella, la posibilidad de obtener, después de tanto tiempo, la justicia anhelada. El capítulo termina con la presentación de las imágenes reales de quienes fueron ejecutados por la caravana de la muerte y las declaraciones de la Carmen Hertz real que dice que han pasado 40 años y que no se hizo justicia quedando aún 16 cuerpos por encontrar...

A modo de cierre (o los principales desafíos)

Mi abuela me dijo, tras una de mis pesadillas de infancia, que tenía que volver a recordar – esta vez despierta– todo el sueño y después cambiarle el final. Cuando me atreví a hacerlo la pesadilla no volvió a perturbar mi dormir. Quizás es hora de que nuestra sociedad se atreva a recordar y busque nuevos finales para esta historia.

La disputa sobre el pasado –de los últimos cuarenta años– y presentada en televisión esta vez a través de la ficción en 2013, “ha sido una disputa por la memoria que ha de prevalecer. La disputa se ha producido en la selección de los hechos y de las interpretaciones, y en el intento de darle una racionalidad y una justificación plausible que pudiera identificarse con

el bien común. Pero las ‘memorias’ en la sociedad no se anclan en la ‘objetividad de los hechos’. Resuenan en las intensas emociones vividas asociadas a esos hechos... en los miedos y las angustias invasoras... en la imposibilidad de poner palabras a lo vivido, en el vacío de las pérdidas, en los duelos imposibles” (Lira, 2010: 13, énfasis original).

La dictadura chilena se extendió entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990. “Como resultado de [su] política represiva hubo 3.216 personas en calidad de detenidos desaparecidos o ejecutados, en tanto 38.254 personas fueron víctimas de la prisión política o de la tortura, según los últimos antecedentes entregados por la comisión Valech en agosto de 2011” (Osorio, 2013: 7). Detrás de cada una de esas personas hay familias, vecinos, amigos y toda una sociedad que simplemente no pudo olvidar.

Las imágenes presentadas el 2013 en televisión son expuestas desde un determinado punto de vista y leídas desde un lugar específico y, por tanto, cumplen distintas funciones sociales: refuerzan posturas, sensibilizan a sectores de la sociedad que no habían visto esa situación desde otra perspectiva, cuestionan el operar de los medios de comunicación, periodistas, tribunales –la justicia en general-, proporcionan una base sobre la cual se puede empezar a hablar, despiertan los recuerdos y también generan antipatías de quienes no están de acuerdo con el marco a partir del cual se presentan los acontecimientos. Aquellas imágenes dispersas que un día se registraron y que no han podido organizarse en un registro conceptual que permita entenderlas, demandan explicaciones, colocan temas de conversación, discusión y polémica, enfrentan posiciones y en general, obligan a la sociedad a mirar de nuevo lo que había dejado bajo la alfombra.

Así las cosas, “la nitidez de estas películas [series] era necesaria. Menester era desenmascarar a víctimas y victimarios, darles un nombre y un rostro, mostrarlos en escena. También lo era exponer, con toda la claridad u rigurosidad posible, los mecanismos de la dictadura” (Ramírez, 2013: 54). Con estas emisiones, en televisión nacional abierta, se ponen sobre la mesa los antecedentes y los temas pendientes, ya que “las luchas políticas por la memoria son pugnas por la representación del pasado” (Ruiz, 2003: 209) y de un pasado cercano que afecta a tres generaciones que deben dialogar con los recuerdos, con las ausencias y con la falta de información que marcan el presente.

Mostrar estos episodios, hablar de ellos, hacerlos públicos permite hacerse cargo de la historia del país y enmendar, en lo posible, lo que fue mal hecho. El camino que conduce hacia la verdad seguramente será difícil y esta vez no podremos contentarnos con un acuerdo, con un empate o con un consenso que deje a todas las partes contentas. Esto ya lo hicimos y no funcionó.

En relación a las tres generaciones adultas que coexisten hoy en el país, muchos perdimos, otros ganaron, pero nadie olvida. “Los testigos de los hechos, los adultos que eran grandes para ese día de septiembre de 1973, han logrado quitarle su estatus de avenida o de día feriado. Los que no lo vivimos, los que lo vivimos como yo de oídas, no podemos olvidar. Los adultos se portaron como niños y los hombres como perros, y eso no se olvida” (Gumucio, 2013: 125).

El olvido del pasado ha sido prácticamente imposible, como se aprecia en las series transmitidas, en las discusiones en distintas plataformas en internet, en los reportajes y en

las iniciativas de verdad, memoria y justicia. Esto “evidencia que el paso del tiempo, por sí mismo no extingue la memoria de las víctimas, menos aún en tiempos en los que la tecnología de las comunicaciones permite revivir el pasado como si formara parte de las noticias del día de hoy” (Lira, 2010: 6).

A los de mi generación, “a los hijos de la dictadura nos ha costado crecer. [...]. Maduramos en una sociedad que recién aprendía nuevamente a caminar. Levantamos el puño para no parecer cobardes. Levantamos el dedo para postular a lo que se nos ofertara. Para seguir conversando, renunciamos a la revolución. Ridiculizamos el heroísmo. Nos convenció la medida de lo posible. No hemos sido protagonistas de nada. Dijimos que no, que tal vez, que quién sabe, cuando debimos asegurar que ahora sí, de una vez por todas, tranquilamente” (Fernández, 2013: 113). No es que seamos cobardes, no lo creo, tal vez menos osados, tal vez más individualistas y poco optimistas. Eso seguramente también incide en el tipo de democracia que hemos construido.

Lo que muestra la televisión efectivamente no es un reflejo de la sociedad pero, sin duda, se vincula con ella emocionalmente. Es capaz, a través de los relatos que presentan, de sintonizar con los telespectadores, aunque no sea con todos. Las series analizadas están construidas desde la perspectiva de los que lucharon contra la dictadura y, a veces, permiten que quienes permanecieron ajenos puedan encontrar un espacio de justificación, apelando al papel de los medios de comunicación que escondieron y silenciaron las atrocidades cometidas por el régimen militar.

La paz pactada sobre el silencio consensuado no podía durar. Cada cierto tiempo y a medida que las personas se atrevían a hablar, a recordar, a revivir volvían a aparecer esos acontecimientos que exigían nuevas lecturas, nuevos ordenamientos, distintos. “En 2009, el karma -como lo llamo-reflotó las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura y, en parte, me devolvió algo de la razón perdida con mis artículos. Presentado en forma novedosa, la gente pareció entender la problemática, ahora desde el corazón. A través del formato dramático, la serie de televisión *Los 80* logró que incluso televidentes de derecha, o que condenaban a los ‘subversivos’ como víctimas de sus propios actos, cambiaran su ángulo de visión. Le tomaron cariño a una familia esforzada, de clase media emergente, con integrantes rebelándose ante la tiranía de la dictadura. Los siguieron y los siguen temporada tras temporada, viendo reflejada –quizás- su naturaleza humana en la de ellos” (Rebolledo, 2012: 30).

Tal vez el lugar central que le dio la televisión a estas series hoy no sea sólo un tema de rating y mercado, sino que se intente limpiar su imagen ante la opinión pública y permita no sólo el *mea culpa* de los periodistas que siguieron trabajando en los medios de comunicación tradicionales después del golpe de Estado. En eso, los jóvenes de hoy nos han ayudado al lograr hacer circular información a través de las redes sociales cuestionando la cobertura que los canales de televisión realizaban de sus actividades en 2011. Como respuesta a las denuncias (por ejemplo el 11 de julio 2011 en la Otra Prensa⁴⁴ en que se cuestiona el tipo de utilización que la televisión realiza de la imagen de un encapuchado) y recursos legales interpuestos, se “obligó” a los canales a moderar, rectificar y tratar de “blanquear” su cobertura. También y de manera muy emotiva, los jóvenes nos recordaron

⁴⁴<http://www.otraprensa.com/el-encapuchado-de-tvn/> Consultado 15 de abril de 2014.

la campaña del NO con sus manifestaciones y volvieron a colocar un lienzo en el frontis de la Universidad Católica denunciando nuevamente el actuar de los medios de comunicación.



Imagen 5. Fotografía de “Verdad ahora”⁴⁵. 18 de junio de 2011.

En estas series se cuestiona también el papel de la justicia en los procesos de sanción y condena a los responsables de las violaciones a los derechos humanos cometidas en la dictadura y se destaca el papel de organismos como la Vicaría de la Solidaridad y las distintas organizaciones y agrupaciones de familiares que buscaron incansablemente la verdad y la justicia y ahora realizan una lucha contra el olvido para lo cual levantan memoriales, museos, construyen archivos y otras recopilaciones que se opongan a éste. “Frente a la destrucción policial de los archivos de la represión, se opone una política del archivo, que no únicamente pretende restituir un pasado y unos recuerdos, sino mostrarlos en toda su viveza reactualizada, y así poder discutir no solo las luchas por las memorias sino también las memorias de las luchas” (Corporación Parque Villa Grimaldi, 1997: 22)

Queda claro que para lograr la reconciliación entre los que defendieron la dictadura, los que se opusieron a ella y los indiferentes, los procesos de reparación deben estar vinculados con la justicia que castigue a los responsables, no sólo militares, también civiles. Además no basta pedir perdón, se necesita efectivamente hacerse cargo de este pasado, buscar los cuerpos que aún no han sido encontrados, para poder efectivamente hacer el duelo. Por aquellos que ya no están. “La experiencia de duelo, que no es tanto reconciliación sino reconocimiento de la falta como parte de la vida, requiere ciertas condiciones sociales” (Verzero, 2009: 69). Hay que construir esos espacios, hay que llorar a los muertos.

⁴⁵http://verdadahora.cl/44_anos_despues_el_mercurio_sigue_mintiendo.html. Consultado el 24 de septiembre de 2014.

Las repercusiones, comentarios y críticas a estas series también dejan en evidencia la necesidad de las generaciones que siguen por saber lo que ocurrió. Que nadie olvide, para tratar de evitar, que se repitan los mismos errores para que quede un aprendizaje instalado que ojalá pueda garantizar un “nunca más”.

En ese sentido, la experiencia televisiva y la ficción como formato permiten ilustrar estos episodios de manera dinámica, cautivante y acorde a las características de las nuevas audiencias. No reemplazan otros formatos pero los complementan. Dejan huellas de imágenes que luego van formando parte de relatos más completos y complejos que se van actualizando. Dejan de ser historias individuales para ser colectivas y cuestionan por tanto estructuras de funcionamiento, violentas, que están a la base de nuestros modos de relación. “Toda memoria, incluso la más personal y subjetiva, se origina en la vida social, ya que al estar localizada espacial y temporalmente, sus contenidos son socialmente compartidos. Desde este punto de vista, la identidad colectiva descansa sobre una memoria común” (Ruiz, 2003: 209).

También vale la pena volver a revisar lo que se hizo. La sensación de derrota es evidente y el cuestionamiento al tipo de democracia que tenemos también. Tiene que valerla pena y “las penas” haber terminado con la dictadura. Tenemos que aprender de los más jóvenes a levantar la voz, a cuestionar, a demandar, pero ellos también necesitan dotar de contenido, experiencia e historia sus demandas. Necesitamos medios de comunicación que informen, que integren nuevas voces. Necesitamos nuevos medios. El desencanto con la política tradicional es alto, la desigualdad es mucha, quizás no lo hemos hecho tan bien y el modelo económico instaurado no ha resuelto de la mejor manera temas que son importantes para los chilenos.

El olvido no es la manera de superar el trauma. Las imágenes filmadas o capturadas fotográficamente y presentadas en estas series (como archivos o recreaciones) son parte de nuestra historia y esta historia construye nuestra memoria “para que nunca más en Chile. Para que nunca más...”. Es cierto que la televisión simplifica, estereotipa y polariza, por tanto sus relatos no son suficientes para dar cuenta de la complejidad del periodo y deben dialogar con otras propuestas, pero ¿dónde están esos otros relatos? “No cualquier representación permite construir nuevos modos de relación social. No cualquier modo de memoria es suficiente para ello, no cualquier modo de olvido [...]” (Feierstein, 2012: 181), son los medios de comunicación los que deben cumplir esta función y en Chile, por la concentración de los mismos en pocas manos y la falta de pluralismo, estos no lo hacen. O si lo hacen no es suficiente.

El exilio y lo traumático del retorno también son temas a considerar. No fue fácil, no es fácil... quizás prestar atención a estas experiencias permita también integrar a los inmigrantes. Muchos son exiliados de sus propias tierras.

Cada una de las tres generaciones de telespectadores dialogó con estas propuestas televisivas desde sus propios referentes. Los que vivieron como adultos la dictadura, recordaron y reorganizaron sus relatos para darles coherencia, quizás el resultado no fue satisfactorio, fue doloroso, decepcionante, les llevó a preguntarse sobre los costos de los pactos. Los que crecimos en dictadura, que no somos protagonistas, ni héroes ni víctimas, tuvimos la oportunidad de entender y complementar nuestra información. Cuestionarnos

también nuestra apatía e indiferencia actual en algunos casos. Pero, sin lugar a dudas, tenemos temas pendientes que resolver con nuestros padres y con nuestros hijos. No podemos seguir repitiendo los mismos errores. Las generaciones jóvenes sienten más distante la dictadura pero tienen, con este repaso, nuevas claves para entender de dónde viene la democracia imperfecta en la que están viviendo. Es aún largo el camino que se vislumbra pero habrá que afrontarlo, poniendo todas las cartas sobre la mesa y pidiendo, a todos los actores involucrados, verdad y justicia.

Bibliografía

Allende Celle, María Francisca; Olave Vásquez, Scarlett 2013 “50 años de políticas de vivienda social a raíz del caso de la Villa San Luis”, Memoria para optar al título de periodista, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

Almeida, Monica 2011 “As ‘revelações’ do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar” en *Significação* (Sao Paulo)N° 36

Balandier, Georges 1994*El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación* Buenos aires: Paidós Studio).

Bauman, Zygmunt 2008 *La globalización. Consecuencias humanas* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica)

Berridge, Susan 2011 “Personal Problemas and women’s Issues” en *Feminist Media Studies* (Estados Unidos)N° 11.

Bisama, Alvaro 2013 “Fotos” en Contardo, Oscar (ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

Bossay, Claudia 2013 “Dicotomías en las lecturas de lo visual en la Unidad Popular y la Dictadura: el protagonismo de lo visual en el trauma histórico” enDodds, Tomás; Ramírez, Ricardo (eds.) *La imagen en las sociedades mediáticas latinoamericanas* (Santiago: Actas de la IX Bienal Iberoamericana de Comunicación).

Bossay, Claudia 2014 “El protagonismo de la Visual en el Trauma Histórico: Dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia” en *Comunicación y Medios* (Santiago) N° 29.

Buonnano, Milly 2005 “La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana” en *Designis* (Barcelona) N° 7-8.

Bystrom, Kerry 2009 “Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari” en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comp.) *El pasado que miramos. Memoria e Imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós).

Caldevilla, David 2010 “Estereotipos femeninos en series de TV” en *Chasqui* (Quito) N° 111.

Cárdenas, Camila 2012 “¿Cómo es representado el pasado reciente chileno en dos modos semióticos? Reconstrucción de la memoria” en *Historia del siglo XX chileno y Los Archivos del Cardenal* en *Comunicación* (Sevilla) N° 10, Vol. 1

Carlón, Mario 2008 “Sujetos telespectadores y memoria social” en Steimberg, Oscar; Traversa, Oscar; Soto, Marita (eds.) *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. (Buenos Aires: La Crujía).

Castells, Manuel 2006 *Globalización, desarrollo y democracia: Chile en el contexto mundial* (Santiago: Fondo de Cultura Económica).

Castillo, Ana María; Simelio, Núria; Ruiz, María José 2012 “La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España” en *Comunicación* (Sevilla) N° 10, Vol. 1.

C.H.S. 2014 “Los 80 lidera en rating con el cierre de su sexta temporada” en <www.latercera.com/noticia/entretencion/2014/01/661-560510-9-los-80-lidera-en-rating-con-el-cierre-de-su-sexta-temporada.shtml> acceso 13 de enero de 2014.

Charaudeau, Patrick 2005 *Les medias et l'information. L'impossible transparente du discours* (Bruselas: De Boeck&Larcier s.a. Institut National de l'audiovisuel. Editions De Boeck Université).

Cofré, Victor 2013 “Las cosas que había afuera” en Contardo, Oscar (Ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

Cooperativa.cl 2012 “En la población La Victoria falleció el padre Pierre Dubois” en <www.cooperativa.cl/en-la-poblacion-la-victoria-fallecio-el-padre-pierre-dubois/prontus_notas/2012-09-28/085046.html> acceso 21 de enero de 2014.

Corporación Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos 1997 *20 años Un camino de imágenes... que revelan y se rebelan contra una historia no contada* (Santiago: Neoprint).

Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi 2012 *Archivo y memoria. La experiencia del archivo oral de Villa Grimaldi* (Santiago: Salesianos impresores).

Costamagna, Alejandra 2013 “Iba a caer” en Contardo, Oscar (Ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

Chamorro, Miguel 2014 “Historia y ficción: un debate que no acaba para comprender la realidad” en *Comunicación y Medios* (Santiago) N° 29.

Diario UChile 2014 “Corte de Apelaciones acoge recurso contra TVN por “El Diario de Agustín” en <<http://radio.uchile.cl/2014/01/18/corte-de-apelaciones-acoge-recurso-contra-tvn-por-el-diario-de-agustin>> acceso 11 de marzo de 2014.

Didi-Huberman, Georges 2004 *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Paidós).

Escudero, Lucrecia 2005 “Formato y discursividad. El caso del Sida en la televisión francesa” en *Designis* (Barcelona) N° 7-8.

Fernández, Nora 2013 “Hijos” en Contardo, Oscar (Ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

Feierstein, Daniel 2012 *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

Feld, Claudia 2009 “‘Aquellos ojos que contemplaron el límite’: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición” en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (Comp.) *El pasado que miramos. Memoria e Imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós).

Fernández, Patricio 2013 “El huerto de los olivos” en Contardo, Oscar (Ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

FUCATEL 2013 “Ecos del Desierto”, la historia de la caravana de la muerte en Chilevisión desde el 9 de septiembre” en <<http://www.observatoriofucatel.cl/ecos-del-desierto-la-historia-de-la-caravana-de-la-muerte-en-chilevision-desde-el-9-de-septiembre/>>acceso 09 de enero de 2014.

Fuenzalida, Valerio 2007 “Reconceptualización de la entretención ficcional televisiva” en *Fronteiras – estudos midiáticos* (Rio Grande) IX (1).

García, Carola 2008 “Nuevas representaciones femeninas en los medios de comunicación en México” en *F@ro* (Valparaíso) N° 8 – Monográfico.

González, Mónica 2011 “Confesiones de un agente” en Insunza, Andrea: Ortega, Javier (eds.) *Los Archivos del Cardenal. Casos reales* (Santiago: Catalonia Limitada).

Gresy, Brigitte 2008 *Reporte sobre la imagen de las mujeres en los medios de comunicación* Presentado por la comisión de reflexión sobre la imagen de las mujeres en los medios. Francia.

Guarinos, Virginia 2009 “Fenómenos televisivos “teenagers”: prototipias adolescentes en series vistas en España” en *Comunicar* (Sevilla) N° 33.

Gubern, Román 1996 *Del bisonte a la realidad virtual* (Barcelona: Editorial Anagrama).

Gubern, Román 2005 *Patologías de la Imagen* (Barcelona: Anagrama).

Guerrero, Francisco 2014 “TVN estrena “No” en formato serie” en <<http://www.24horas.cl/tendencias/cineytelevision/tvn-estrena-no-en-formato-serie-1016747>>acceso 30 de enero de 2014.

Gumucio, Rafael 2013 “Recuerdos de la guerra” en Contardo, Oscar (Ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

Gruzinski, Serge 1995 *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “BladeRunner” (1492 – 2019)* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica).

Gutierrez, Cecilia 2013 “Ecos del Desierto: Chilevisión estrena la serie más costosa que se ha realizado en el país” en <<http://papeldigital.info/lt/2013/09/10/01/paginas/040.pdf>> acceso el 09 de enero de 2014.

Halbwachs, Maurice (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoz.

Huyssen, Andreas 2002 *En busca del futuro perdido*. (México: Fondo de Cultura Económica).

Huyssen, Andreas 2009 “Prólogo. Medios y memoria” en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comp.) *El pasado que miramos. Memoria e Imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós).

Illanes, Pablo 2013 “Hay boches” en Contardo, Oscar (ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

Insunza, Andrea 2013 “Familias como la nuestra” en Contardo, Oscar (ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

Insunza, Andrea 2011 “La peña que nunca terminó” en Insunza, Andrea: Ortega, Javier (eds.) *Los Archivos del Cardenal. Casos reales*. (Santiago: Catalonia Limitada).

Lagos, Claudia (ed.) 2009 *El Diario de Agustín. Cinco estudios de casos sobre El Mercurio y los derechos humanos (1973 – 1990)* (Santiago: LOM).

Landsberg, Alison 2004 *Prosthetic Memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (Nueva York: Columbia University Press).

Lechner, Norbert 2005 *Obras Escogidas* (Santiago: Ediciones LOM).

Lira, Elizabeth 2010 *Memoria y convivencia democrática: políticas de olvido y memoria*. (San José: Flacso).

Medel, Ingrid 2004 “'Machuca' es una película para los jóvenes” en <<http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1631/article-61887.html>> acceso 09 de enero de 2014.

Matus, Alejandra 2011 “Lonquén: el fin del adjetivo ‘presunto’” en Insunza, Andrea: Ortega, Javier (eds.) *Los Archivos del Cardenal. Casos reales*. (Santiago: Catalonia Limitada).

Matus, Alejandra 2011 “El saludo del MIR a la bandera” en Insunza, Andrea: Ortega, Javier (eds.) *Los Archivos del Cardenal. Casos reales* (Santiago: Catalonia Limitada).

Munizaga, Rodrigo 2013 “Derechamente sobresaliente. Crítica de televisión” en *La Tercera*, sección Espectáculos.

Olavarria, Rodrigo 2013 “41° 28’ 0’’ S – 72° 55’ 0’’ 0’’ en Contardo, Oscar (ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

Osorio Ureta, Valeria 2013 *La comunidad imaginada: El caso de Los Archivos del Cardenal*, Tesis de Maestría, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

Palacios, José Miguel 2014 “Archivos sin archivo. Sobre el acontecimiento histórico y la imagen de lo real en Los Archivos del Cardenal” en *La Fuga* (Santiago) Dossier: Series de TV. En www.lafuga.cl/archivos-sin-archivo/574 acceso 04 de septiembre de 2014.

Peña, Juan Cristóbal 2013 “1983” en Contardo, Oscar (ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

Phillippi, Alejandra 2014 “Cambios y desafíos del consumo de televisión entre jóvenes” en Souza, María Dolores (ed.) *Los desafíos de la audiencia televisiva como sujeto de estudio* (Santiago: Consejo Nacional de Televisión).

Ramírez Vallejos, Ricardo 2013 *Escenas de una realidad trizada: el documental chileno de la postdictadura*. Memoria de título, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

Ranciere, Jacques 2010 *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial).

Raventós, Carme; Torregrosa, Marta; Cuevas, Efrén 2012 “El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores” en *Trípodos* (Barcelona) N°29.

Rebolledo, Loreto 2006 *Memorias del desarraigo. Testimonios de exilio y retorno de hombres y mujeres de Chile* (Santiago: Catalonia).

Rebolledo, Javier 2012 *La danza de los cuervos. El destino final de los detenidos desaparecidos* (Santiago: Ceibo ediciones).

Reyes Patricia 2013 “El impacto de los programas de televisión enmarcados en los 40 años del golpe militar” en www.latercera.com/noticia/entretenicion/2013/09/661-540307-9-el-impacto-de-los-programas-de-televison-enmarcados-en-los-40-anos-del-golpe.shtml acceso 10 de enero de 2014.

Ricoeur, Paul 2006 *Teoría de la Interpretación: Discurso y excedente de sentido* (México: Siglo veintiuno editores).

Ruiz, María Olaga 2003 “Reseña. Elizabeth Jelin. *Los trabajos de la memoria*” en *Historia Social y de las mentalidades* (Santiago) N° 7.

Sarlo, Beatriz 2005 *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores).

Santa Cruz, José 2014 “Cuerpo y Dictadura, transmutaciones en el documental autobiográfico chileno”, Ponencia presentada en el XII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC), 6 al 8 de agosto.

Sanhueza, Ana María 2011 “Un crimen para encubrir otro” en Insunza, Andrea; Ortega, Javier (eds.) *Los Archivos del Cardenal. Casos reales* (Santiago: Catalonia Limitada).

Simián, José Manuel 2013 “El plebiscito de Robocop” en Contardo, Oscar (ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

Steiner, George 1994 *Lenguaje y Silencio* (Barcelona: Editorial Gedisa).

Terra.cl 2013 "Ecos del desierto" se tomó la sintonía del lunes en CHV” en <<http://www.entretenimiento.terra.cl/.../ecos-del-desierto-se-tomo-la-sintonia-del-lunes>>acceso 09 enero 2014.

TheClinic online 2011 “Carlos Larraín pataleó en La Moneda por “Los Archivos del Cardenal” en <<http://www.theclinic.cl/2011/07/13/carlos-larrain-pataleo-en-la-moneda-por-los-archivos-del-cardenal>>acceso 11 de marzo de 2014.

Varela, Mirta 2009 “Ezeiza: una imagen pendiente” en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps.) *El pasado que miramos. Memoria e Imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós).

Verzero, Lorena 2009 “Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil” en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps.) *El pasado que miramos. Memoria e Imagen ante la historia reciente* (Buenos Aires: Paidós).

Verdugo, Patricia 1989 *Caso Arellano. Los zarpazos del puma* (Santiago: Ediciones ChileAmérica CESOC).

Zamora, Alejandro 2013 “Mis documentos” en Contardo, Oscar (ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (Santiago: Editorial Planeta).

ANEXOS

Listado Documentales

- “La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas” (1975-1979), trilogía de documentales dirigidos por Patricio Guzmán;
- “La Espiral” (1976) de, Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel y Valérie Mayoux, 140 minutos, Francia;
- “Queridos compañeros” (1977) de Pablo De la Barra filmada en Chile y terminada en Venezuela;
- “Noche sobre Chile” (1977) de Sebastián Alarcón, completamente filmada en Unión Soviética,
- “El cantor” (1977) de Sebastián Alarcón, dirigida en Alemania;
- “Chile, hasta cuándo” (1984) de David Bradbury (Australiano)
- “Glykeiapatrida (Patria querida)” (1987) de Mihalis Kakogiannis, co-producción griega y estadounidense;
- “Solidaridad, Fe, Esperanza y Santuario” (1988) de Edgardo Reyes, 57 minutos;
- “Vereda Tropical” (1990) de Pablo Lavín, 22 minutos;
- “Una vez más mi país” (1990) de Claudio Sapiaín, 47 minutos;
- “No me amenes” (1990) de Andrés Racz, 52 minutos;
- “Canto a la vida” (1990) de Lucía Salinas, 48 minutos;
- “La flaca Alejandra” (1994) de Carmen castillo y Guy Girard, 60 minutos;
- “Recuerdos del futuro: Raúl Pellegrín” (1994) de CARO, Colectivo Audiovisual Rodriguista, 31 minutos;
- “Chile: La memoria obstinada” (1997) de Patricio Guzmán, 58 minutos;
- “Fernando ha vuelto” (1998) de Silvio Caiozzi, 31 minutos;
- “11 de Septiembre de 1973: El último combate de Salvador Allende” (1998) de Patricio Henríquez, 56 minutos;
- “Nunca digas nunca jamás” (1998) de Álvaro Díaz, Pedro Peirano, Daniel Osorio, Juan Pablo Barros, 50 minutos;
- “Patio 29: historias de silencio” (1998) de Esteban Larraín, 44 minutos;
- “El derecho de vivir en paz” (1999) de Carmen Luz Parot, 100 minutos;
- “La venda” (2000) de Gloria Camiroaga, 45 minutos;
- “El caso Pinochet” (2001) de Patricio Guzmán, 110 minutos;
- “I love Pinochet” (2001) de Marcela Said, 52 minutos;
- “Chacabuco, memoria del silencio” (2001) de Gastón Ancelovici, 85 minutos;
- “Blue Jay, notas del exilio” (2001) de Leopoldo Gutiérrez, 54 minutos;
- “23 de agosto de 1984” (2001) de Paulo Vargas, 37 minutos;
- “Estadio Nacional” (2002) de Carmen Luz Parot.
- “Los Hijos de Pinochet” (2002) de Paula Rodríguez, Alemania, 82 minutos;
- “Mi hermano y yo” (2002) de Sergio Gándara y Paula Sánchez, 70 minutos;
- “Volver a vernos” (2002) de Paula Rodríguez, 82 minutos;
- “Chile, los héroes están fatigados” (2002) de Marco Enríquez-Ominami, 52 minutos;
- “En algún lugar del Cielo” (2003) de Alejandra Carmona, 60 minutos;
- “Apgar 11” (2003) de Cristián Leighton, 61 minutos;

- “¡Viva Chile Mierda! Fernando Alegría” (2004) de UweBlesching, 50 minutos, Estados Unidos;
- “Salvador Allende” (2004) de Patricio Guzmán, 100 minutos;
- “Actores secundarios” (2004) de Pachi Bustos y Jorge Leiva, 80 minutos;
- “Miguel, la humanidad de un mito” (2004) de Víctor Gómez, 81 minutos;
- “Malditos, la historia de los fiskales ad-hok” (2004) de Pablo Insulza, 71 minutos;
- “Imágenes de una dictadura” (2004) de Patricio Henríquez, 55 minutos;
- “80s, el soundtrack de una generación” (2005) de Eduardo Beltrán, 60 minutos;
- “1985, Valparaíso cárcel pública” (2005) de Andrés Brignardello y José Acevedo, 45 minutos;
- “Desobediencia” (2005) de Patricio Henríquez, 80 minutos;
- “Nostalgia de la luz” (2005 – 2010) de Patricio Guzmán, 90 minutos;
- “La ciudad de los fotógrafos” (2006) de Sebastián Moreno, 80 minutos;
- “Reinalda del Carmen, mi mamá y Yo” (2006) de Lorena Giachino Torrén
- “La hija del general” (2006) de María Elena Wood; 59 minutos;
- “El hombre de la foto” (2006) de María José Martínez y Gonzalo Ramírez, 39 minutos;
- “Operación siglo XX” (2006) Anónimo, 35 minutos;
- “La sombra de don Roberto” (2007) de Juan Spoerer y Hakan Engstrom; 27 minutos;
- “Calle Santa Fé” (2007), dirigida por Carmen Castillo, 167 minutos;
- “Héroes frágiles” (2007) de Emilio Pacull, 85 minutos;
- “Por sospecha de comunista” (2007) de Cristóbal Cohen y Marcelo Hermosilla, 60 minutos;
- “Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward” (2007) de Andrés Brignardello y José Acevedo; 90 minutos;
- “Circunstancias especiales” (2007) de Marieanne Teleki, 73 minutos;
- “Búsqueda en el silencio” (2007) de Andrés Lübbert, 62 minutos;
- “Claudia en el corazón” (2007) de Pablo Ruiz y Jimmy Viera, 20 minutos;
- “El punk triste” (2007) de Mario Navarro, 21 minutos;
- “La funa de Víctor Jara” (2007) de Nélida Ruiz y Cristián Villablanca, 30 minutos;
- “El diario de Agustín” (2008) de Ignacio Agüero, 80 minutos;
- “Aunque me cueste la vida” (2008) de Silvia Maturana y Pablo Espejo, 84 minutos;
- “Escucha Chile” (2008) de Andrés Daie, 52 minutos;
- “EEUU versus Allende” (2008) de Diego Marín, 60 minutos;
- “El juez y el general” (2008) de Elizabeth Farnsworth y Patricio Lanfranco, 84 minutos;
- “Un Diplomático Francés en Santiago” (2008) de Patricio Paniagua, 52 minutos;
- “A punta de lápiz” (2008) de Paula Ossandón, 56 minutos;
- “La Quemadura” (2009) de René Ballesteros, 65 minutos;
- “El memorial” (2009) de Andrés Brignardello, 63 minutos;
- “La realidad” (2009) de Andrés Lübbert, 10 minutos;
- “Las piedras no se mueven solas” (2009) de Emanuela Nelli, 90 minutos;
- “La mujer metralleta” (2009) de Francisco López, 76 minutos;
- “Generación exile” (2009) de Rodrigo Dorfman, 71 minutos;
- “La conspiración de Chicago” (2009) de Subversive Actions Films, 90 minutos;
- “El edificio de los chilenos” (2010) de Macarena Aguiló, 95 minutos;

- “Mi vida con Carlos” (2010) de Germán Berger, 95 minutos;
- “Nostalgia de la luz” (2010) de Patricio Guzmán, 90 minutos;
- “El Mocito” (2010) de Marcela Said y Jean de Certeau, 70 minutos;
- “El eco de las canciones” (2010) de Antonia Rossi, 71 minutos;
- “El soldado que no fue” (2010) de Leopoldo Gutiérrez, 84 minutos;
- “Chile, una galaxia de problemas” (2010) de Patricio Gúzman, 32 minutos;
- “Abuelos” (2010) de Carla Valencia, 93 minutos;
- “Pank. Orígenes del punk en Chile” (2010) de Martín Nuñez, 90 minutos;
- “Crónica de una retransmisión” (2010) de Juan Cofré, 19 minutos;
- “La muerte de Pinochet” (2011) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 67 minutos,
- “Morandé 80” (2011) de Reinaldo Narváez, 45 minutos;
- “Voces de Chile” (2011) de Cyrus Omoomian, 61 minutos;
- “Juan Machuca Contreras” (2011) de Diego Ayala, Javiera González y Aníbal Jofré, 10 minutos;
- “Hornos de Lonquén” (2011) de Luis Díaz, 60 minutos;
- “Telón de fondo” (2011) de Carlos Araya, 19 minutos;
- “Teatro Callejero, mi capitán” (2011) de Carlos Flores, 50 minutos;
- “Lalo” (2011) de Catalina Alarcón, 15 minutos;
- “Que lo pague el cobre” (2012) de Diego Marín y Tomás Anguita, 30 minutos;
- “Pinochet” (2012) de Ignacio Zegers, 120 minutos;
- “Amor de golpe” (2012) de Carla Toro y Mauricio Villarroel; 17 minutos;
- “El Tavo” (2012) de Antonio Duarte, 30 minutos;
- “Carlos Lorca, la historia de un desconocido” (2012) de Rafael Burgos, 26 minutos;

Listado Ficción (cine)

- “Missing” (1982) de Costa-Gavras, Estados Unidos;
- “Ardiente paciencia” (1983) de Antonio Skármeta;
- “En nombre de Dios” (1987) de Patricio Guzmán;
- “Imagen latente (1987) de Pablo Perelman;
- “Consuelo” (1988) de Luis R. Vera, película chileno-sueca;
- “Sussi” (1988) de Gonzalo Justiniano;
- “La casa de los espíritus” (1993) de Bille August; “De amor y de sombra” (1994) de Betty Kaplan;
- “Amnesia” (1994) de Gonzalo Justiniano;
- “La muerte y la doncella” (1994) de Roman Polanski;
- “Los naufragos”(1994) de Miguel Littín;
- “Machuca” (2004) de Andrés Wood, drama de 121 minutos, reconocida en el Festival de Cannes y en la Quinzaine des Réalisateurs de 2004, y que contó con la distinción como Mejor Película voto popular de la audiencia en los Festivales de Vancouver, Canadá, Festival de Portland, EE.UU y Festival de Filadelfia, EE.UU.
- “El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos” (2004) de Iván Osnovikoff y Bettina Perut género híbrido.
- “Matar a todos” (2007) de Esteban Schroeder. Coproducción argentina, chilena, uruguay y alemana.

- “Un salto al vacío” (2007) de Pablo Lavín, género híbrido que fusiona ficción y documental, actuación y entrevista, recreación y reflexión.
- “El clavel negro” (2007) de UlfHultberg;
- “La Buena Vida” (2008) de Andrés Wood;
- “Dawson. Isla 10” (2009) de Miguel Littin;
- “No” (2012) de Pablo Larraín que fue también exhibida en formato de miniserie por TVN.